



Metamorfozele goticului



Jurgis Baltrušaitis

Metamorfozele goticului



Traducere de PAUL TEODORESCU
Prefață de DAN GRIGORESCU

EDITURA MERIDIANE

București, 1978

Baltrušaitis și valorile goticului

E MULTĂ VREME de când Evul Mediu nu mai e interpretat ca o epocă a stagnării sau a regresului cultural, ca o întrerupere a cursului civilizației universale, așa cum l-au văzut, dintr-o perspectivă rigid raționalistă, gânditorii Secolului Luminilor. Despovărate de prejudecăți, atente la faptele realității literare și artistice, la semnificațiile ascunse dincolo de vizual, cercetările — mai ales cele din ultimele câteva decenii — au relevat prezența unor idei și a unor structuri pe care lumea medievală le păstrase din tradiția Antichității. Tabloul astfel conturat nu mai sugerează opozițiile violente pe care le înfățișau istoriile de tip romantic: o viziune a continuității, a curenților ce aleargă pe dedesubtul culturii medievale și leagă vremurile vechi de cele moderne, a mutațiilor mai curînd decît a exploziilor, înnobilează nu numai formele și înțelesurile artei din Evul Mediu, ci — în general — spiritul uman, mereu nemulțumit de ceea ce află, aspirînd, neliniștit, la o cunoaștere totală, dar căutînd neconținut certitudinile în fugarele înfățișări ale lumii.

Jurgis Baltrušaitis este unul dintre acești savanți pentru care cultura medievală nu are înțelesul unei aglomerații a formelor fantastice, a pateticelor răsuciri ale liniilor care se ordonează în grădini luxuriante, în amenințătoare bestiarii — prevestindu-l pe Bosch —, în complicate ornamentații. Pentru el, Evul Mediu este un spațiu în care se întîlnesc tradiții aduse din zone diverse ale civilizației umane, din Orientul antic, din Egiptul faraonic, din Asia Mică a perioadei sultanilor selgeucizi, din Bizanț, Spania, de pe țărmurile Mării Nordului, din stepele sciților, din Siria. Dar și din Roma antică, din ținuturile în care a înflorit cultura elenistică și dintr-o lume arhaică pe care Renașterea însăși o va cunoaște mai puțin: aceea a etruscilor — misterioșii înaintași ai romani-

lor — și a Cretei, căreia doar epoca modernă îi va recunoaște însemnătatea în privința întemeierii unei întregi civilizații europene.

Operei lui Baltrušaitis i se datorește, cel puțin tot atât cât și contribuțiilor aduse de alte personalități ale exegezei culturii medievale — Viollet-le-Duc, Focillon, Panofsky sau Mâle — spulberarea unor prejudecăți care deformau sensurile imagisticii medievale, în sensul contestării suportului lor logic, a osaturii raționaliste, fie în acela al aureolării unei viziuni pline de pitoresc, cu cavaleri și cu menestrelți, cu turniruri și cu jocuri florale, plină de culoare, dar cu totul incompletă. Uimitoarea informare, sistematizarea ei, consecvența cu care s-a aplecat asupra acestui material, aparent arid, căruia i-a descoperit, însă, sevele viguroase, fac ca autorul acestei cărți să fie unul dintre cei mai de seamă cercetători ai unor timpuri complexe și, firește, contradictorii. Timpuri față de a căror forță de a modela structuri originale ale civilizației veacurile ulterioare au manifestat o asemenea neîncredere fundamentală, încât nici nu au crezut necesar să-i dea un nume: i-au spus doar *Evul de Mijloc*, o epocă aproape anonimă, al cărui rost ar fi doar acela de a fi așezată între două ere, *la mijloc*, fără să poată aspira nici la prestigiul Antichității, nici la acela al Renașterii. Analizele lui Jurgis Baltrušaitis, surprinzătoarele raporturi pe care el le stabilește între formele și sensurile medievale și cele aduse din alte epoci sau care se proiectează, în viitor, conferă studiilor sale o impresionantă soliditate, relevându-ne totodată o remarcabilă suplețe de gândire.

Aria cercetărilor este restrânsă de data aceasta la problemele goticului. Așa cum indică prefața, cartea aceasta reprezintă o secțiune dintr-un studiu amplu (ale cărui ultime capitole, se cuvine să precizăm, au fost publicate și în traducere românească sub titlul *Evul Mediu fantastic*¹). Baltrušaitis așază, cu deplină dreptate, la temeiurile modificărilor operate la început, de arta gotică, înrîurirea profundă a tiparelor modelate de cultura carolingiană.

Puține sînt, după știința noastră, studiile care leagă atât de convingător epoca lui Carol cel Mare de stilistica ornamentului gotic, de morfologia sculpturii din veacul al XII-lea. Baltrušaitis ilustrează în acest chip, cu exemple preluate din istoria formelor sculpturale, o idee care circulă tot mai mult în comentariile exegeților culturii renascentiste. Apare din ce în ce mai limpede că fenomenul european care, de pe la 1450 pînă către 1570, a determinat adînci modificări ale mentalității sociale și culturale — *Renașterea* — nu s-a produs fără o îndelungă și continuă pregătire. Ceea ce istoriografia de artă mai recentă numește, de pildă, „Renaștere carolingiană“ se dovedește a fi o etapă a acestei pregătiri, și, precum bine se știe, Panofsky a subliniat importanța și as-

¹ Biblioteca de artă, seria Arte și civilizații, nr. 143, ed. Meridiane, 1975.

pectele diverse ale acestui proces intitulându-și unul dintre studiile sale *Renaștere și renașteri în arta europeană*¹.

În nici un caz, epoca în care (desigur, nu numai datorită febrei activității a lui Alcuin, care, spun documentele, l-a întâlnit pe Carol cel Mare la Parma și l-a convins că o înnoire culturală se poate înfăptui în Occident) s-au creat școli pentru toți copiii din regat, s-a întemeiat o Academie a curții și o Școală Palatină „pentru cei mai înzestrați dintre tinerii ce trăiesc între hotarele acestei țări“, s-a întreprins o reformă a scrierii — ceea ce va îngădui copierea unui număr mai mare de manuscrise — nu poate fi trecută cu vederea. Mai cu seamă când, așa cum demonstrează Baltrušaitis, ea va determina întoarcerea spre o reprezentare realistă a tulpinelor și frunzelor unor plante care, izbucnind pe zidurile catedralelor, lunecă una din alta, se împletesc în mănunchiuri și umplu spațiile, alungînd fauna imaginată în veacul precedent. E o izbîndă a imagini decorative ce se desprinde din înfățișările adevărate ale lumii și, cu un fel de spaimă a suprafețelor goale, acoperă stîlpi, ancadramente, capiteluri, bolți, ca într-un fel de fremătare neconținută a vrejilor aceștia încărcăți de frunze și de fructe.

Secolul în care Baltrušaitis așază începuturile istorice ale epocii studiate de el a fost, de asemenea, proclamat drept moment al unei Renașteri². E un al doilea moment în care așa-zisul „Mileniu întunecat“ (ce s-ar întinde potrivit unei periodizări tradiționale, între 476 și 1453) se demonstrează a nu fi, în nici un fel, „întunecat“. Acum Aristotel devine, mai decis decît chiar în Antichitate, *magistrul* aproape despotice al gândirii universitare, cărturarii încep să ostenească la tălmăcirii, nu numai din latină, ca pînă atunci, dar și din grecește, iar în orașele multor țări europene, de la Napoli și Padova, pînă la Paris, Oxford, Cracovia și Upsala, se întemeiază universități cu programe riguroase de învățare a logicii, a matematicilor și a latinei. În datele în crustate de la catedralele din Canterbury și din Saint-Omer, Baltrušaitis descoperă teme cosmografice răspunzînd strict unui program antic (completat, e drept, de imagini aparținînd culturii medievale).

Spre deosebire de Renașterea secolului al XV-lea (ce se dovedește a fi, sub raportul artelor vizuale, în primul rînd, un fenomen italian care, întîlnind condiții prielnice în alte zone europene de cultură, se va difuza în forme specifice atestînd, însă, existența unor forme originale în cultura peninsulei), „Renașterea“ din secolul al XII-lea va cuprinde, de la bun început, o arie cu mult mai largă. Valorile artistice create de sculptorii, de miniaturistii, de maeștrii vitraliilor din acest secol nu au, se înțelege, amploarea celor din veacul lui Michelangelo,

¹ V. Biblioteca de artă, seria Arte și civilizații, nr. 135, ed. Meridiane, 1975.

² Vezi, de exemplu, Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the 12th Century*, Cambridge, Massachusetts, 1927.

Rafael sau Leonardo. Acest vast repertoriu de imagini pare o imensă creație anonimă ai cărei autori reiau motive ale unui univers viguros definit, le dezvoltă prin neconținute adaosuri de elemente experimentate în cultura altor popoare și a altor vremuri și le înscriu într-o convenție optică și ideologică aptă să răspundă impulsurilor propriiei epoci. Umilința cu care artiștii își ofereau opera lor întregii obști, rarele cazuri în care numele lor a străbătut pînă la noi are ceva din superba modestie a creatorilor *Cîntecului Cidului*, ai lui *Beowulf* sau ai *Nibelungilor*, poeți ce nu au socotit de neapărată trebuință să-și pună semnătura lîngă versurile lor, de mai mare însemnătate fiind pentru ei soarta eroilor decît biografia autorilor.

Desprinse de personalitatea creatorilor, operele acestea alcătuiau un tezaur ce aparținea tuturor. Caracterul acesta, popular în esență, al „Renașterii” din secolul al XII-lea e subliniat de împrejurarea că ea nu se va înfățișa ca rezultat al unor iradieri pornite dintr-o sursă unică; ea se va declanșa (evident, cu intensități diferite) aproape concomitent în diverse țări, ceea ce va releva existența unui substrat comun, pregătit de-a lungul unei epoci întregi¹, de înțelesurile căruia nu va profita doar epoca goticului din secolele XIII—XIV, ci însăși arta mării Renașteri din veacul următor.

Confruntarea culturii din epoca *Romanului Rozei*, a lui Wolfram von Eschenbach, a lui Walther von der Vogelweide, a înțeleptului Alfons și a lui Rutebeuf, cu aceea din vremea lui Erasmus, a lui Ariosto, Rabelais, Camões, Montaigne, Morus nu are mai mult sens decît trasarea unei opoziții între sculpturile capitelurilor de la Reims, să spunem, și cele ale autorului lui *David* sau al *Colleonului*.

Baltrušaitis nu vrea să demonstreze cum s-au produs modificările sistemului valorilor din perspectiva, întotdeauna deformantă, a gustului și a judecății celor de astăzi; el urmărește *dinăuntru* artei acestor veacuri modul în care artiștii se îndreptau spre soluții constructive de un anume tip, firește foarte diferite de cele ale vremii moderne, dar care lasă să se deslușească anticipări ale spiritului culturii de mai tîrziu. Un univers populat de o faună fantastică, de trupuri de jivine necunoscute, de îngemănări monstruoase ale unor ființe descinzînd din povestirile unui folclor de o fantezie nicicînd ostenită se proiectează pe zidurile unor clădiri care atestă o concepție cu totul diferită de aceea ilustrată de acest furnicar neastîmpărat de făpturi imaginare.

Dar, observă Baltrušaitis, aceste vestigii ale epocii romanice se retrag în colțurile noilor construcții, ocupă spațiile cele mai îndepărtate, lăsînd ca, în prim-plan, să se desfășoare biruitoarele frunzișuri ale unor grădini cioplite în piatră. Amenințătoarele scene ale Apocalipsului, convulsii-

¹ Vezi R. L. Poole, *Illustration of the History of Medieval Thought and Learning*, Londra, 1920.

nile celor pe care viziunea romanică îi osîndise la flăcările veşnice, demonii cu înfăţişare înspăimîntătoare ascultă, totuşi, de legile cadrului ornamental. Funcţia ideologică, alegoria morală a statuarului romanic sînt, treptat, înlocuite de realismul unei imagistici noi şi reduse la rolul unui comentariu al formelor compoziţionale. El nu mai avea drept ţel să-i îngrozească pe cei care intrau în catedrale, ci se armonizau cu întregul decor, sugerînd mai degrabă împăcarea decît pedeapsa.

Noul caracter al epocii în care se afirmă arta gotică e sugerat convingător, mi se pare, de împrejurarea că Dante îi afla loc în Paradis lui Giovanni dei Gioacchini di Fiori, pustnicul în numele căruia franciscanii predicau pacea şi iubirea mai curînd decît supunerea la legile inflexibile ale bisericii. Acel Giovanni ale cărui scrieri, publicate în 1254, anunţau că domnia papalităţii, „mînjită de păcatul simoniei“, va înceta în curînd şi că îi va urma o vreme în care nu va mai fi nevoie de preoţi şi de slujbele lor, pentru că în lume se va instaura împărăţia dragostei universale¹. Giovanni fusese, bineînţeles, declarat eretic.

Istoricii notează cît de rareori mai izbutea biserica, odinioară atotputernică, să-şi înspăimînte credincioşii. La sfîrşitul secolului al X-lea, cînd regele Robert al Franţei fusese excomunicat, toţi curtenii îl părăsiseră şi cei doi slujitori care-i rămăseseră în preajmă se purtau cu el de parcă ar fi fost ciumat: nu cutezau să atingă obiectele pe care el însuşi le atinsese şi aruncau în foc resturile mîncării lui, de parcă s-ar fi ferit să nu se întindă o molimă pustiitoare². Dar prin secolul al XIII-lea, „mulţi începuseră să ignore hotărîrile Papei şi să rîdă de ele, să nu le pese în nici un fel de excomunicare“³. Iar în 1311, episcopul Guillaume le Maive va povesti: „Am văzut uneori trei sau patru sute de excomunicaţi într-o singură parohie, cîteodată chiar şapte sute... care nesocoteau puterea Sfîntului Scaun şi rosteau cuvinte pline de ocară şi sudălmii cînd vorbeau despre biserică şi despre slujitorii ei“⁴. Şi se ştie că regii înşişi, Philippe Auguste sau Philippe Le Bel, nici măcar nu păreau să ia în seamă hotărîrea de excomunicare.

Arta gotică s-a desăvîrşit în această vreme a slăbirii forţei de supunere pe care biserica o avusese de-a lungul secolelor precedente. Secolul al XIII-lea va fi epoca „unei exuberante rebeliuni a sculptorului care evadează acum din formalism în realism, din pietate în umor şi într-o poftă de viaţă lumească“⁵. Din datele extraordinar de bogate puse la îndemîna de cartea lui Baltrušaitis se degajă această imagine a unei relative laicizări a statuarului gotic, proces care se produce concomitent cu acela al raţionalizării arhitecturii. La Chartres, în secolul al

¹ Henry Charles Lea, *History of the Inquisition in the Middle Ages*, New York, 1888, I, p. 272.

² Will Durant, *The Story of Civilization*, New York, 1950, IV, p. 755.

³ George Gordon Coulton, *The Medieval Willage*, Cambridge, 1925, p. 294.

⁴ *Ibid.*

⁵ Will Durant, *op. cit.*, pp. 858—9.

XII-lea, personajele sculptate sînt sobre și au un fel de poză marțială; la Reims, în secolul următor, ele parcă sînt surprinse în timpul unei conversații firești sau al unor acțiuni spontane, trăsăturile sînt mult individualizate, atitudinea le e plină de grație. „Multe reprezentări sculpturale de la Chartres și de la Reims seamănă cu țărani pe care-i mai întîlnim în satele Franței; păstorul care se încălzește la foc, pe portalul vestic de la Amiens, ar putea fi văzut într-o cîmpie normandă de astăzi”¹.

Fantasticul se înrudește de multe ori cu acela al umoristicelor personaje imaginate în cărțile populare ale epocii. În viermuiala de monștri care se tîrăsc pe sub capiteluri de coloană și se agață de bolți, se deslușesc adesea chipuri înrudite cu eroii poveștilor sau ai farselor reprezentate în iarmaroace. La Rouen, ghemuit într-un mic trifoi cu patru foi, un filosof are cap de porc. Alături, un medic, jumătate om, jumătate gînsac, un dascăl de muzică, amestec de om și de cocoș, îl învață pe un centaur să cînte la un instrument care seamănă cu o flașnetă². Un capitel din catedrala de la Strasbourg relua scena înmormîntării jupînului Renard, așa cum o povestea romanul isprăvilor nemaipomenitului vulpoi; un mistreț și o capră duc sicriul, în cortegiu pășesc un urs, un iepure, un alt urs (care poartă căldărușa cu apă sfințită), un cerb cîntă slujba de îngropăciune, un măgar îi ține isonul, citind dintr-o carte sprijinită de capul unei pisici³. La Beverley, o vulpe în veșmînt de călugăr predică din amvon unei adunări de gîște pioase⁴.

Cineva observa că, paralel cu bestiarul secolului al XIII-lea care introduce jivine din lumea binecunoscută de sculptori și de public (fără să renunțe la acele viețuitoare aduse din Orient și care-i sugerează, într-un loc, lui Baltrušaitis episoade din *Ghilgameșul* babilonian), „grădinile ce împodobesc casa Domnului cu plante, fructe și flori de pe cîmpiile Franței, Angliei și Germaniei”⁵ comunică o atmosferă familiară celor care înălțau privirea spre bolțile catedralei. Împreună cu motivele florale ale convenției romanice (însușite din ornamentica greco-romană), o profuziune de plante indigene urcă în piatră pe capiteluri, pe stîlpii ușilor, pe arhibolți, pe cornișe, se înfășoară în jurul lemnului amvonului și al stranelor. Flora aceasta nu e de fel convențională: „elementele ornamentale sînt compuse din varietăți de plante individualizate, iubite de oamenii acelor locuri, restituite vieții; uneori ele sînt plante compozite, jocuri ale imaginației gotice, întotdeauna, însă, păstrînd un proaspăt sentiment al naturii”⁶. Copacilor stilizați, frunzelor interpre-

¹ Will Durant, *op. cit.*, p. 859.

² Emile Mâle, *L'art religieux du XIII-ème siècle en France*, Paris, 1902, p. 78.

³ Fr. Bond, *Wood Carving in English Churches*, Londra 1910, I, p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵ S. Reinach, in J. J. Walsh, *The Thirteenth, the Greatest of Centuries*, New York, 1920, p. 106.

⁶ Will Durant, *op. cit.*, p. 859.

tate ca ritmuri decorative, li se adaugă plante și fructe ale livezii din preajma casei, fragi, trandafiri, țeline, salate cu foaia crestată, cimbru, busuioc, păstîrnac, căpățîni de varză. Un fel de corn domestic al abundenței se revarsă pe zidurile catedralei, dînd umilelor legume demnitatea pe care o avuseseră cîndva doar ornamentele abstracte. „Sculptorii Evului Mediu . . . nu caută să descifreze în florile fragile ale lui aprilie misterul Căderii și al Mîntuirii. În cele dintîi zile ale primăverii, se duc în pădurile din Ile-de-France, unde modestele plante încep să străpungă pămîntul . . . Culeg mugurii, frunzele care stau gata să se deschidă, le privesc cu acea curiozitate tandră și pătimașă pe care nu o simțim decît în anii copilăriei și pe care adevărații artiști și-o păstrează întreaga viață”¹.

O aspirație necontestată spre concret, spre motivul preluat din lumea obișnuită însoțește tendințele realismului gotic. Desacralizarea reprezentărilor din mitologia creștină se produce în sensul ilustrării lor cu personaje și cu atitudini care aparțin cotidianului. La Laon, Dumnezeu își socotește pe degetele mîinii zilele rămase pînă cînd va izbuti să creeze lumea; apoi, ca un meșteșugar conștiincios, obosit de trudă, se pregătește să se ducă la culcare. În altă parte, lunile anului sînt sculptate ca un calendar în piatră al muncilor de peste an. Sau sînt înfățișate ocupațiile oamenilor acelei vremi; țărani la seceriș, alții care tescuiesc strugurii, își mîină vitele la arat sau le îndeamnă să tragă înalte căruțe cu două roți, pline cu bucatele cîmpului, își tund oile și mulg vacile. Printre chipurile de sfinți și de îngeri, uneori umbrindu-le, se ivesc dulgheri, fierari, morari, studenți vaganți, cîteodată și vreun filosof. Sau chiar, așa cum demonstrează Baltrušaitis, imagini tragice, de o violentă tensiune lăuntrică, preluate din realitatea războaielor religioase.

Cititorul român este, desigur, deprins cu pătrunderea acestor imagini ale vieții de toate zilele în registrul reprezentărilor canonice. O știe din pictura murală a monumentelor Evului Mediu și al începuturilor Renașterii românești. Nu numai tipologia specifică a personajelor și condiția lor pămîntească, ci și referirile directe la evenimentul istoric, la războaiele cu otomanii, de pildă, pun în relief existența unui puternic simț al realului care se constituie în afara evoluției goticului occidental, marcînd vigoarea unei viziuni populare ce se manifesta în cultura întregului continent.

Nevoia unui asemenea sistem de referințe concrete se vedește deopotrivă în literatura și în arta secolului al XIII-lea: idealurile morale, ideile abstracte iau chip omenesc sau devin fapte ale unei faune fantastice. „Alegoria creează un sistem *paralel* cu teologia, ea ilustrează, de fapt, o realitate istorică și politică, scoțînd imaginile lumii vizibile și

¹ Emile Mâle, citat de Henri Focillon, *Le Moyen Age gothique*, Paris, 1965, p. 168.

tactile de sub imperiul determinărilor eclesiastice"¹. Precum bine se știe, în introducerea la partea a doua a *Banchetului* său, Dante formula schema alegoriei medievale, demonstrând existența unui raport necesar între abstract și concret, între ideal și real. Alegoriile goticului relevau sensul literal al diverselor noțiuni, cel pe care spiritul popular îl aplica, asemenea unei inscripții, ideilor socotite „întrutotul adevărate” („*Quid credas*”), sau explicau, pe cât de clar se putea, cursul însuși al acțiunii („*Quid agas*”), îndemnând la deslușirea pildei morale conținută în povestire („*exemplum*”)².

În sculptura gotică, fiecărei științe umane îi corespunde o imagine plastică: Donatus e gramatica, Cicero e oratoria, Aristotel e dialectica, Ptolemeu e astronomia. Filosofia stă pe un fel de tron cu capul ascuns în nori, cu o carte în mîna dreaptă, cu sceptrul în stînga: ea e *Regina Scientiarum*. Acest repertoriu de figuri care întrupează desăvîrșirea fiecărei discipline a gîndirii umane într-un chip adus din istoria culturii antice e completat de un sistem de referințe concrete la „perechile” virtute-păcat, constituite pe temeiul unor opoziții simple de tipul speranță-deznădejde, milă-avaricie, castitate-desfrîu, credință-idolatrie, pace-discordie.

Baltrušaitis redescoperă motivația acestui tip de gîndire care face din arta gotică suprema împlinire a spiritualității medievale. Analizele lui țintesc la relevarea acestei relații între motiv și determinarea lui obiectivă. Sinteza operată de cultura medievală în epoca la care se referă această carte e uimitoare, direcțiile ce participă la modelarea unei viziuni specifice vin din mari depărtări ale timpului și din regiuni aflate în afara hotarelor Europei. Poate că niciodată pînă atunci, din vremea elenismului, cultura nu s-a definit ca un fenomen atît de complex, la împlinirea căruia să fi fost chemate creații atît de numeroase și de diverse. Nu ne e, însă, îngăduit să nu observăm că, în vreme ce arta și literatura ulterioare secolului al IV-lea î.e.n. absorbeau tradiții locale cu care veneau în contact, goticul le aduce adesea din zone pe care artiștii lui nu le cunoscuseră direct și ale căror înțelesuri și le însușiseră printr-o operație rațională de selecție a informațiilor preluate din cărți.

Sub un titlu evocator, Henri Focillon vorbea despre „umanismul gotic”, despre „accentele vieții” pe care „pacea măreață a catedralelor nu o estompează”³. Tonul iconografiei nu poartă, pentru el, semnele unui fals idealism; clădirile gotice sînt dedicate creației omului, în plenitudinea și candoarea ei. Ele dau măsura unei aspirații a epocii care ia cunoștință cu sine însăși, încearcă „să ia în posesiune lumea și omul” și devin, ele însele, „enciclopedie”⁴. „Oglinda Lumii” pe care Evul Mediu și-o pune dinaintea ochilor n-a cuprins niciodată o realitate atît

¹ Northrop Frye, în Alex Preminger, Frank J. Warnke, O. B. Hardison, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965, p. 13.

² Vezi G. Siebzehner-Vivanti, *Dizionario della „Divina Commedia”* Milano, 1954.

³ Henri Focillon, *op. cit.*, p. 165.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

de amplă, constituită din fragmente ale unor civilizații diferite nu numai în formă, ci și în esență, și pe care goticul le contopește într-o imagine de o tulburătoare coerență.

Sensul demonstrației lui Baltrušaitis (și aici, ca și în alte scrieri ale sale), este clar: din marea mulțime de date culese de-a lungul unei remarcabile activități de cercetător al civilizației medievale, el extrage argumentele menite să releve consecvența logică a sistemului gotic de imagini. Prejudicata potrivit căreia arta acelei vremi ar fi o izbucnire a iraționalului, o răsturnare patetică a raporturilor normale între lucruri, o ofensivă a absurdului, e spulberată de erudiția adunată în cartea aceasta, de capacitatea ei de a demonstra existența unor impulsuri raționale de organizare a reprezentărilor plastice.

În felul acesta, opera lui Baltrušaitis devine una dintre cele mai argumentate polemici cu o istoriografie a culturii care relua, într-un chip sau altul, ideea lui La Bruyère, născută dintr-o opoziție reală a clasicismului din secolul al XVII-lea față de cultura medievală: „Ordinul gotic — spunea autorul *Caracterelor* — a fost adus de barbarie în palate și în temple“. Eroare cu consecințe dintre cele mai grave, observă Emile Mâle, pentru că „ea a provocat distrugerile din secolele al XVII-lea și XVIII-lea“¹, produse de un exclusivism cu adevărat barbar, care socotea că nimicindu-i monumentele, poate distruge spiritul unei epoci anterioare și își poate afirma astfel propriile idei, eliminând ceea ce credea că ar constitui o piedică în calea difuziunii lor.

A trebuit să treacă mult timp pînă cînd să se releve marile valori ale goticului, ale unei perioade care nu putea fi comparată, din punctul de vedere al consecvenței logice a motivelor și al grandoarei construcției, decît cu epoca mării culturi a Greciei vechi. Cînd se vorbește despre un „clasicism gotic“², nu se recurge la o simplă metaforă. Rațiunea ordona proporțiile, dădea — cum spune Baltrušaitis — „o linie melodică ce nu aparține decît Evului Mediu gotic“. La Chartres, la Amiens, la Reims, la Angers, la Bourges, la Sainte-Chapelle, la fel ca și în ținuturi mai îndepărtate, la Köln, la Florența, la Toledo, la York, la Praga, la Cracovia, la Alba Iulia, la Nicosia, se atesta un spirit unificator care nu-și aflate o asemenea putere de creare a unor sinteze, în plină epocă de afirmare a trăsăturilor naționale ale culturii. Ceea ce pentru oamenii Antichității grecești fusese cetatea, devenise — la artiștii Evului Mediu gotic — lumea întreagă; cadrul fenomenului cultural se lărgise enorm și — odată cu el — spațiul în care se manifesta conștiința de sine a creației artistice. Europa epocii gotice vorbea două graiuri internaționale, în care se înțelegeau, fără eforturi, oamenii din ținuturi îndepărtate: *latina* care fusese, vreme de peste un mileniu, limba culturii scrise (dar

¹ Emile Mâle, capitolul *L'art gothique*, în volumul *Histoire générale de l'art*, Paris, 1950, p. 321.

² Vezi Henri Focillon, *op. cit.*, pp. 81—183.

care era, treptat, înlocuită de limbile în care fuseseră compuse *Cîntarea lui Roland* și *Nibelungii*, *Cîntecul Cidului* și *Beowulf* și atîtea alte poeme celebrînd ivirea unor noi națiuni) și *limbajul imaginilor plastice*, al vastelor clădiri și al reprezentărilor unei lumi ce prevestea vremea marilor umaniști și a lui Dante. Și în care autorul acestui studiu descoperă neconținut trăsăturile specifice ale unor culturi naționale în formare.

Cartea lui Batrušaitis dă o neasemuită senzație de viață, de alcătuire pasionată a unor sinteze ale vizualului, în plămada căroră intră ideile înnoitoare și sentimentele unui generos umanism. Ea completează un ciclu de lucrări care, tălmăcite în românește au conturat portretul uneia dintre cele mai de seamă personalități ale istoriografiei culturii europene.

DAN GRIGORESCU

Cuvînt înainte

ACEASTĂ CARTE, care, la origine, trebuia să apară sub titlul *Réveils et prodiges dans l'art gothique*, se compunea din două părți. Una cuprindea reînvierea monștrilor și a plăsmuirilor romanice și preromanice, medievale prin excelență, cealaltă îmbogățirea lor prin aporturile timpului și ale ținuturilor din afara limitelor Occidentului, dincolo de frontierele evului mediu propriu-zis. Aceste ultime capitole au fost detașate și publicate ca un studiu independent privind antichitățile și exotisme epocii (*Evul mediu fantastic*, București, Editura Meridiane, 1975). Volumul de față reia, la o scară și într-o perspectivă reînnoite, ciclurile revenirilor la substanța și la însuși patrimoniul evului mediu. Cele două lucrări se succed și se completează, păstrînd fiecare valoarea sa proprie.

Sperăm că ilustrația abundantă, grupată în jurul textului nostru adaugă acestuia o demonstrație în imagini, relevînd goticul fantastic nu ca o deviere, ci ca un aspect inerent al epocii sale.

Documentația noastră a putut fi alcătuită grație unor numeroase contribuții, în Franța și în străinătate. Spiritul de liberalitate al domnului Jean Porcher ne-a permis accesul la fondul Cabinetului de manuscrise de la Bibliothèque Nationale și la marile sale expoziții de miniaturi franceze (1955) și flamande (1959). Bunăvoința doctorului George Zarnecki, de la Institutul Courtauld din Londra, a permis completarea seriei engleze prin exemple adeseori inedite. Mulțumim, pentru contribuția lor, profesorilor Harry Bober de la Institute of Fine Arts de la New York University, Robert Branner de la Columbia University din New York, R. H. L. Hamann Mc Lean de la Kunstinstitut din Marburg an der Lahn, Millard Meiss de la Institute for Advanced Study din Princeton, dr. Adelheid Heimann de la Warburg Institute din Londra, dr.

Arthur van Schendel director la Rijksmuseum din Amsterdam, dr. Gerhard Schmidt de la Kunsthistorisches Institut din Viena. Profesorul Enrico Castelli, din Roma, ne-a comunicat în mod binevoitor elemente prețioase. Datorăm generozității domnului Pierre Devinoy fotografii importante pentru demonstrația noastră. Editura Armand Colin a făcut tot posibilul ca să dea publicării acestei lucrări amploarea și calitatea sa. Domnișoara Aline Elmayan n-a cruțat nici un efort pentru o prezentare care să corespundă conținutului și spiritului cărții.

Exprimăm gratitudinea noastră tuturor acelor care ne-au ajutat și al căror nume regretăm că nu-l putem cita.

Prefață

TRADIȚIA identifică formarea artei gotice cu ecloziunea unei lumi noi: evului mediu, caracterizat prin civilizații milenare, îi succede un ev mediu tânăr, esențialmente modern. Universul romanic este supraomesc. El se dezvoltă ca un apocalips sub semnul animalului, cu spaima revelației și a misterului. Este totodată speculație, geometrie și cifru. Raționamentele și calculele cele mai rigide stîrnesc dezlănțuirile imaginației. Toate miracolele și toți monștrii de pe pămînt se reunesc înăuntrul său. Universul gotic restabilește proporțiile și dimensiunile umane. El reconstituie imaginea vieții într-un acord profund al naturii și spiritului, în armonie și reculegere. Cartea catedralei este o teologie, o evanghelie și o enciclopedie a Creațiunii¹. Frumusețea formelor materiale exprimă o spiritualitate². Flora vie este reprodusă cu aceeași fervoare ca figurile sfinților. Redescoperită ca o imagine a ordinei superioare, realitatea se îndreaptă către o transpunere din ce în ce mai directă, din ce în ce mai frămîntată și, în același timp, mai dramatică.

Fără îndoială, lumea formelor și a imaginilor gotice nu decurge din lumea formelor și a imaginilor romanice. Ea se încheagă distrugînd ceea ce o precede, dar are și o înfățișare monstruoasă și zbuciumată, și sistemele sale nu sînt toate naturale, nici noi în întregime. Ele au o latură prodigioasă, alcătuită din reînvieri și miracole pe care le vedem desfășurîndu-se paralel cu extinderea „realismului”. Ciclurile fantastice renasc și se refac continuu în însăși sfera de unde fuseseră virtual excluse. Și tocmai acești monștri, aparținînd regiunilor pe care sintezele istorice le prezintă în genere ca pe un *no monster's land*, formează principalul obiect al acestui studiu.

Evul mediu nu evoluează totdeauna în aceeași direcție, nici cu aceeași rapiditate pretutindeni. Studiind stilistica ornamentală în sculptura roma-

nică³, ni s-a impus atenției multitudinea monumentelor care, cu toate că prezintă caractere specifice, se situează departe de limitele lor cronologice. Dar, ni se părea atunci că aceasta s-ar lega de problema remiscențelor. Tot sub același unghi a fost dintru început studiată de Focillon⁴ care a întrevăzut, apoi, o reînviere a formelor tradiționale ale secolului al XII-lea în modul de decorare flamboiant⁵. Cercetarea pe care am întreprins-o, extinzând-o la toate ramurile imagisticii, a confirmat pe deplin și a extins această interpretare.

Trebuie să distingem două faze: o prelungire imediată a artei romanice și o renaștere propriu-zisă. Persistențele se manifestă diferit după zonă și mediu: într-un ritm lent în leagănele artei gotice, cu o neobișnuită strălucire în ținuturile mai mult sau mai puțin independente, mai mult sau mai puțin depărtate de Ile-de-France. Marea revenire nu se produce decât după o perioadă de eclipsă, corespunzând apogeului „clasicismului” medieval, dar programul său este statornicit în cursul primului stadiu.

Un fel de evoluție inversă intervine de asemenea reînviind forme protoromanice și preromanice, arhaisme barbare, arhaisme franco-insulare*. Trecutul cel mai îndepărtat prefigurează unele transpuneri de elemente în aranjamentele viitorului. Fenomenul este general și acționează în sensuri opuse. Geneza formelor gotice începe și printr-o reînviere a patrimoniului carolingian antichizant, antiromanice în esența sa. Însăși dualitatea evului mediu este definită prin structura fundamentului său.

Investigând izvoarele fantasticului în arta gotică, am făcut, întrucâtva, două secțiuni, una orizontală, cealaltă verticală. Evul mediu al exotismelor⁶ este alcătuit din aporturi exterioare contemporane, a căror rețea se întinde pînă în Extremul Orient, adăugându-li-se bizareriile greco-romane adunate, în cursul secolului al XIII-lea, pe gliptică și monede și difuzate cu aceeași pasiune a minunățiilor exotice. Evul mediu al reînnoirilor este acela al miracolelor autohtone provenind din straturile profunde ale Occidentului, unde chiar aporturile orientale au căpătat un caracter organic. El se dezvoltă printr-o refacere și o îmbogățire constantă. Reînvierea unui fond romanice nu mai este artă romanice. Reînvierea unui fond carolingian nu este artă carolingiană. Producîndu-se în interiorul unui univers în mișcare, revoluțiile ciclice continuă totdeauna pe registre diferite. Ficțiunea în realitate și realitatea în ficțiune definesc ultima lor perioadă. Regenerate pe același sol, cele două sisteme antinomice sfîrșesc prin a fuziona ajungînd la noi lumi ireale⁷. Pe tărîmul vizionarilor, trezirea nu este întrerupere ci prelungire a visului în viață.

* Insular se referă la Anglia și Irlanda. (N. Tr.)

CAPITOLUL

1

Sfârșitul stilului monumental și renașterea carolingiană în lumea gotică



*Pe pagina de titlu, personaj sub baldachin:
portal regal de la Chartres, mijlocul secolului al XII-lea*

1. *Flora sculptată: distrugerea ornamentului geometric.* Planta agățătoare și făptura cățărată, forme elenistice. Acante și viță de vie antice. Dezagregare a capitelului roman.

2. *Eliberarea figurii umane: statui sub baldachin.* Baldachinurile capitelurilor de „tranziție”. Scoaterea personajului de sub vută* și de pe montanți. Timpanul recompus prin lintel**.

3. *Orfevrăria împotriva stilului monumental.* Relicvariu pe timpan. Tradiția carolingiană și ottoniană a artei pietrelor prețioase și reînvierea sa la Saint-Denis. Cetăți pe arce carolingiene și baldachinuri gotice.

4. *Personaje sub baldachin și medalioane în vitraliu.* Stil „pompeian” al arhitecturii gotice. Geometrie a cadrelor: medalioanele antichizante și orientalizante. Protejare a imaginii împotriva cadrului său: „podul” și „plafonul”.

5. *Sfârșitul stilului monumental al manuscriselor.* „Vitraliile de buzunar”. „Elenisme gotice”: planta agățătoare și făptura cățărată. Năzdrăvăniile carolingiene.

* Ingroșare pe reazem (în construcții); fragment de boltă sau de arcadă (în arhitectura gotică); vută în ogivă și vută în plin cintru. (N. Tr.)

** Element de arhitectură din lemn, metal sau piatră, care închide, la partea superioară, golul unei uși sau al unei ferestre. (N. Tr.)



chimbări foarte profunde se fac simțite în arta plastică începând din a doua jumătate a secolului al XII-lea, la nordul Loarei, în interiorul unei zone dominată de forța de atracție a regiunii Ile-de-France. Arhitectura și sculptura, sculptura și ornamentul, cadrul și imaginea caută un alt echilibru. Ornamentul, imaginea se în-

dreaptă spre legi noi, dar nu există ruptură bruscă nici renunțare dintr-o dată la tot ceea ce a fost dobândit timp de secole. Procesul constă mai întâi într-o revizuire a valorilor și într-o nouă selecție printre elementele lor.

Niciodată stilistica ornamentală romanică, cu ceea ce are ea riguros și inflexibil, nu a fost legea unică a artei romanice. Personaje, tihnit așezate sub arcade, erau deseori sculptate pe același zid cu dansatorii și gimnaștii răsfirați pe rinsouri*. Alături de animale înlanțuite în *entrelacs*** apărea o faună tratată cu un realism popular; alături de capiteli, constituind un grup de monștri sau de atlanți***, se găseau capiteli, cu scene derulate pe suprafața lor. Pe linteli și pe frize, se aflau reliefuri redată într-o formă liberă. Dale, concepute ca ornamente în relief, se încrustau pe fațade și în abside¹. Maturizată pe straturi diferite — antichitatea, lumea barbară și celtă, lumea carolingiană — și în funcție de forțe multiple, în cadrul cărora se ciocnesc Orientul și Occidentul, sculptura medievală avea totdeauna mai multe aspecte, dozând în mod diferit viața și specula-

* Ornament în formă de frunziș. (N. Tr.)

** Ornament geometric, pictat sau sculptat (aproplat arabescului), constând din șiruri sau împletituri de linii curbe sau frunte. (N. Tr.)

*** Statuie reprezentând un bărbat folosită ca element de susținere în locul unei coloane. (N. Tr.)



A

Fig. 1. Rînsouri din viță de vie în 8: A. Coloane de la Notre-Dame de la Daurade din Toulouse, secolul al V-lea, New-York. — B. Reims, Montant la micul portal, c. 1250.

țiile asupra formelor pure. Conformismul arhitectural și geometria figurilor regulate definesc însă virulența și măreția în secolele XI și XII. Aceste dominante slăbesc și se retrag acum pe planul al doilea. Evul mediu gotic se deschide pe o țesătură romanică și preromanică răsturnînd o ordine stabilită, dezagregîndu-i principalele temeuri, capitelul, arhivoltele și timpanul, reîntregind totodată sisteme anterioare.

Răspîndirea unei noi flore schimbă complet condițiile imagisticii, în interiorul ornamentului. Toată armătura abstractă, care regiza jocul său, slăbește și sfîrșește prin a dispărea. Trama ascunsă, urmărind îndeaproape o faună și o umanitate monstruoasă, face loc unei vegetații regenerate. Tija, frunza nu mai sînt epure schematice ci plante adevărate. Ele pierd darul metamorfozei și redevin ceea ce sînt. Figura vie este eliminată din brîurile și din meandrele liniare care o țineau de mult timp în sinuozitățile lor. Sciziunea este frapantă îndeosebi la Reims, pe montanții (c. 1250) micului portal al monumentului funerar arcuit², în care decorul descrie tot curbe romanice în 8, dar cu ce contrast în tratare! În loc de tije modelate ca niște nuiele, apar ramuri cărora li se vede scoarța, în loc de palmete stilizate apar frunze de viță de vie decupate cu exactitate (fig. 1). Totul are viață în această compoziție. Planta pare că se urcă pe un spalier. Regăsim aici ființe animate, însă eliberate de orice constrîngere. Păsările, care înainte erau înscrise în rînsouri, stau acum pe ramuri, dau din aripi, ciugulesc din ciorchinii de struguri. Personaje și chiar un patruped le escaladează fără să se împiedice în ele. La Amiens, bordura care se întinde sub *Judecata de apoi* a marelui portal (c. 1230) este și ea plină de păsări cocoțate pe încolăciturile viței. Este o eliberare și o întoarcere la natură, dar însăși această întoarcere se apropie de un univers și de combinațiile precise ale trecutului. Vița de vie, animalul cocoțat sînt motive greco-romane prin excelență. Reliefuri antice cu ornamente din frunze de viță și ciorchini, din care unul se află la muzeul Laterano, celălalt la muzeul din Sens, au fost alăturate de această floră gotică³. Analogia este absolută, inclusiv pentru figurile care se agită aici. Temele au persistat la începutul evului mediu. Vițele de vie agățătoare în 8 (coloanele de la Daurade), păsările ciugulind din ciorchini (altarul baptisteriului din Marsilia)⁴, marmuri preromanice oferă exemple apropiate de aranjamentele, dacă nu de factura secolului al XIII-lea, izvorîte dintr-o artă care nu suferise încă tirania abstracției și a conformităților.

Noua vogă a capitelului corintian, pe care Lasteyrie⁵ o semnalează între 1150 și 1200, se înscrie în același ciclu de reînnoiri. Seria se caracterizează prin puritatea sa (unele exemplare de la Saint-Rémi din Reims ar fi demne de a sta alături de cele mai frumoase opere ale antichității și ale Renașterii) și prin bogăția sa (Saint-Laumer din Blois, la Madeleine din Châteaudun, Lisieux, Dommartin oferă o foarte mare diversitate de tipuri). Frunzele prezintă cînd reliefuri puternice, cînd curbe mai suple, coborînd sub

formă de tufă sau ridicându-se cu vigoare, astfel că primul șir se revarsă peste cel de al doilea. Însăși structura coșului* ia adesea forma curbă sub această presiune.

La un întreg grup de monumente, redeșteptarea naturii începe cu acanți și continuă cu vița antică. Dar vegetația gotică este mai variată și răspîndirea ei se face în două etape: înlăturarea plantelor geometrice, invazia pădurii și a grădinii. Formele sale succesive au fost stabilite⁶: de la 1170 la 1200 — frunze dințate, lobate și compuse, însă ireale, fără să copieze încă viața; de la 1200 la 1275 — desen din ce în ce mai exact al iederii, al ilexului, al păducelului, al arțarului, al măceșului, al stejarului, descris și el cu multă poezie de savanții și de filozofii contemporani, Barthelémy l'Anglais, Thomas de Cantimpré, Albertus Magnus îndeosebi, care descoperă și ei flora prin intermediul izvoarelor vechi, Dioscoride și Pliniu⁷; de la 1275 la 1400 — continuare a aceluiași repertoriu într-un exces de pitoresc. În secolul al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea, frunzele se dezagregă printr-o mărire excesivă, prin rupturi profunde, freamăt și ondulații fantastice.

Etapele rupturii dintre relief și suportul său, sfîrșitul figurilor regulate, decroșajul, care singur permite înflorirea, în fine, reintegrarea într-o arhitectură înflorată cu contracurbe fac parte din această evoluție. Desprinsă din blocul monumental, vegetația se răsfiră cu un lux crescînd și face să plesnească vechile cadre. Proeminentele, axele capitellului se eclipsează progresiv. Decorul încorporat este înlocuit printr-un înveliș din ce în ce mai stufoș. Este o plantă agățătoare care escaladează suprafețe fără asperități și fără fisuri. Pe măsură ce se dezvoltă, flora gotică se înrudește din ce în ce mai mult cu familia iederii. Capitellurile stîlpilor mari sînt înconjurată de o friză de frunziș continuă, redusă în mod progresiv la un bandou îngust.

Croșeta** — care, prin definiție, este o proeminență și un accent — este condamnată prin această evoluție. Născută dintr-o deformare a acantului, structura folosită în Egiptul Copt, în Siria, în Bizanț, de arabii din Africa și din Cordoba, supraviețuiește ca un motiv romanesc și se răspîndește sub aspecte noi în primele trei sferturi ale secolului al XIII-lea. Ornamentul, care părea că susține abaca, se lungeste și se îngustează. Marginile sale devin drepte sau chiar convexe. Vîrful se încarcă cu bule sau frunziș. Este trecerea de la croșeta-frunză la croșeta-tijă⁸, cînd volumele se golesc și se detașează. Chiar la coșurile mici (Sainte-Chapelle, triforiul din Reims), la care excrescențele marchează cu putere articulațiile, avem de-a face cu jerbe înnodate în jurul suporturilor și nu cu elemente constructive. La coșurile mijlocii și mari, distribuția lor este uniformă. Din ce în ce mai micșorate, din ce în ce mai numeroase, ele rătăcesc pe suprafața capitellului. Se văd nu numai pe colțurile multiple ale abacei, dar și între unghiuri, și șirurile

* Ornament de forma unui coș cu flori, (N. Tr.)

** Ornament sculptat în formă de frunză cu vîrful curbat. (N. Tr.)



variază de la două la patru⁹. La Norrey, la Braisne, la Semur-en-Auxois, ornamentele ascuțite acoperă complet fondul. Chiar croșetele se pierd deseori în spatele frunzelor. În ultimul pătrar al secolului al XIII-lea, ele se transformă în buchete. Tijele nu sînt nici măcar așezate în coș, dar au ramuri care îl înconjoară¹⁰. Unele crengi par aduse acolo de o vijelie. Desfăcut în plante vii, blocul capitelului se rupe și se dislocă. Această ecloziune nu distruge numai un ordin constructiv, ci și formele sale imagistice. Flora elimină fauna. În sistemele sale specifice, capitelul gotic este rareori populat. Numai cîteva măști subsistă încă pe croșete și pe volute¹¹. Este tot ceea ce rămîne din lumea animată a secolului al XII-lea. În sculptura romanică, capetele fixate pe croșete confereau acestora o nouă viață. Se profila corpul întreg. Se vedeau apărînd gîtul, trunchiul, membrele unui atlant, ale unui monstru stînd jos¹². Mișcarea se produce acum în sens invers. Figura se integrează. Ea se ascunde și nu întîrzie să dispară. Capitelul zoomorfic este pustiit prin redeșteptarea naturii. Cît despre coșurile istoriate*, ele nu supraviețuiesc perioadei de tranziție, dar ultima lor serie cuprinde de pe acum germeii sculpturii ce va să vină.

2

Fig. 2. Capiteluri cu baldachinuri arhitecturale:
Portal regal la Chartres.

Pe portalurile regale de la Chartres (fig. 2), Corbeil, Étampes, Saint-Loup-de-Naud, Mantes, capitelurile sînt surplombate de un șir de edicuri alcătuiind baldachinuri. Motivul urmează arcaturilor care se vedeau încă din secolul al XI-lea, dar cu o reînnoire a caracterului și a funcției. În arta romanică, edificiile în miniatură serveau ca trăsă-

* Istoriat se referă la decorarea cu imagini din legende sau din texte religioase. (N. Tr.)



tură de unire între personajul sculptat și suportul său monumental. În arta de tranziție, ele le separă. Suspendate de-a lungul abacei, căsuțele și turnulețele înghesuite formează un ecran ce se interpune între reliefurile și arhitectura portalului și, în același timp, un decor arhitectural al scenelor reprezentate. Figurile nu se mai decupează în interiorul coșului. Ele se desprind și evoluează într-un spațiu special amenajat. Fondul se reduce în profunzime. Volumele tind către *ronde-bosse*. Influența cadrului slăbește. Numai capetele sînt menținute în general în interiorul arcelor unde se profilează, puse în valoare de umbră, dar mișcările sînt libere. Aidoma unui joc de marionete în teatru.

Fără îndoială, nu avem aici decît un ultim stadiu al capitelului romanic și chiar fără urmare imediată (capitelul gotic provine, după cum am văzut, din tipuri diferite), dar el cuprinde două elemente fundamentale pentru viitor: ideea de statuie și principiul baldachinului care îi este lăcaș.

Plastica arhivoltelor evoluează în același sens. Ea părăsește totodată ornamentele geometrice și bestiarul lor, însă nu pentru vegetația vie. Vuta devine spațiu stăpînit de om. Printr-o curioasă contradicție, prototipul romanic al acestor compoziții cu siluetele care nu sînt așezate radial pe boltari, ci urmăresc curbura arcului, a avut o răspîndire deosebită în sud-vest¹³, regiune a arhitravelor cu labirinturi ornamentale, în care Angoulême (fără îndoială, înainte de 1128, dată a tîrnosirii)¹⁴ se află în fruntea unei importante serii. Prizonier mai întîi în însăși masa vutei, corpul omenesc se eliberează în mod progresiv. La portalul regal de la Chartres, figurile ies la suprafață dar umplu încă întreg cadrul, la Étampes, ele sînt așezate, la Angers și la Provins sînt reduse adesea la forma de bust. La Le Mans, pe boltari mai largi, se desfășoară scene întregi. Ultimele apariții se pierd la începutul secolului al XIII-lea. La Chartres (portaluri laterale), la Paris, la Reims, în toate monumentele gotice, personajele părăsesc definitiv blocul de arhitectură și intră în nișe dispuse pe arhivoltă. Cu baldachinurile lor poligonale sau circulare, încărcate de ziduri crenelate, de cupole mici și de turnulețe care servesc și de postament sculpturii de deasupra, sînt deseori adevărate edificii, mici capele suspendate în glafurile din zid ca niște lanterne. Reliefurile sînt aici izolate, păstrîndu-și totuși amplasamentul obișnuit pe portal. În aceste lăcașuri pentru statui, își va continua viața sa independentă. Niciodată o nișă nu impietează asupra mărimii corpului omenesc care se adăpostește în ea. Soclul și baldachinul n-au decît un singur scop: să-l protejeze și să-i asigure echilibrul. Ingerii se află aici nu ca în cuști, ci ca în niște gherete.

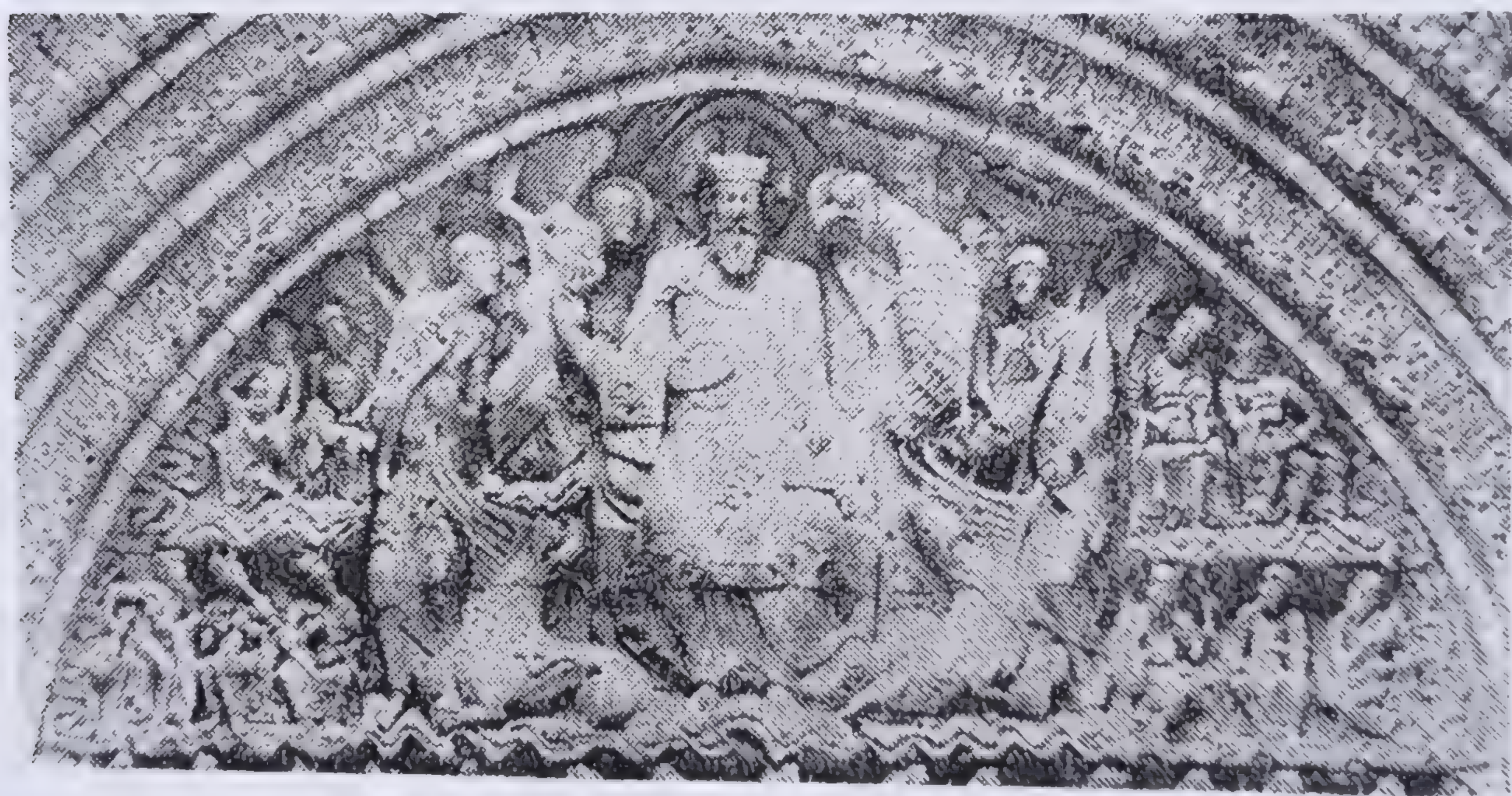
Statuile de pe montanți se instalează în același eșafodaj de pedestale, de ornamente *cul-de-lampe**, de baldachinuri ieșind în afară. Detașate de coloană, ele sînt așezate pe un teren solid, pe care vor putea cunoaște faze de dezvoltare. De la personajul sudat pe fus, consolidat și alungit ca un

* Ornament de tavan care seamănă cu partea inferioară a unei lămpi de biserică. (N. Tr.)

pilastru, la sentinelele păzind intrarea, frumoasele figuri întii drepte și solitare, apoi conversînd între ele, jucînd cu măreție și sobrietate scene reprezentînd *Vizitația*, *Bunavestire*, *Prezentarea lui Isus la templu* (Amiens, Reims), pînă la efigiile de donatori în genunchi, veniți cu enoriașii (Chartreuse de Champmol), trecerea se face în interiorul acestor lăcașuri de sfinți. Evoluția concordă cu formele de arhitectură propriu-zisă, ale căror contururi și muluri rezultă din multiplicarea și din degajarea părților componente. Panofsky¹⁵ a făcut o apropiere între dezvoltarea sculpturii și constituirea „sistemului tubular” al edificiilor gotice unde volumele se dislocă în mănunchi, în contrast cu blocul romanic dominat de o aceeași axă, cum este cazul stîlpului compozit, transformîndu-se în stîlp înconjurat de colonete. Prin însuși faptul că se detașează de suportul său monumental, forma statuară se conformează regulii generale, adăugîndu-i o amprentă a vieții.

Timpanul traversează aceleași etape: sărăcire a marilor sisteme ornamentale, stabilire a unui nou echilibru, dislocare a elementelor; însă întinderea suprafeței sale impune soluții deosebite. Un grup de tranziție (Chartres, Bourges, Angers, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud) reia tema romanică a lui Hristos tetramorf fără a păstra viziunea de monolit. Figurile se detașează unele de altele și își pierd accentul

A



legendar. În locul unei divinități ce produce groază, lansînd monștri heraldici, apar un Dumnezeu creștin și animale pașnice (fig. 3). Dealtfel, nimic nu supraviețuiește în secolul al XIII-lea din aceste combinații cumplite în care omul și animalul se înlanțuie¹⁶. Timpanul gotic derivă dintr-un tip mai sobru și mai sărac, întocmit din panouri dreptunghiulare și din arcaturi. El este reconstituit prin lintel. Aproape tot spațiul cuprins sub vută se împarte în registre. Marile reliefuri, tăiate în aceeași masă desfășurîndu-se în evantai, fac loc mai multor grupe. Suprafața monumentală se despică și dintr-o dată dispar toate combinațiile savante care exprimă măreție și putere. Corpurilor învâlmășite pe o rețea de curbe regulate li se substituie lungi șiruri etajate de personaje și de scene.

Zonele orizontale se multiplică sub formă de „false linteuri”. Există două, trei (Bourges, Rouen), chiar patru (Reims și Amiens), astfel încât din timpanul propriu-zis nu subsistă decât o parte, sus, unde, singuri, doi îngeri în genunchi se curbează uneori chiar sub vută. Lintelurile false nu diferă de altfel de cele adevărate. Compartimentarea orizontală are aceeași forță pretutindeni. Mulurile care marchează despărțiturile devin din ce în ce mai frapante. Ele se supraîncarcă cu ornamente sau cu nori. Deseori regăsim aici tema baldachinului, cu turnurile sale, micile cupole, zidurile crenelate, care se desfășoară de la un cap la altul. Sînt stelaje care pot susține o încărcătură. La Amiens, începînd din 1230, personajele sînt detașate de fond și sînt situate pe proeminente, ca niște statui¹⁷. Dar, chiar dacă relieful nu este degajat în întregime, el dă un efect de *ronde-bosse*. Lintelurilor romanice, avînd pe suprafața lor figuri îngrămădite și turtite, constrînse de regulile isocefaliei*, le urmează un aranjament de etaje în care circulația este liberă.

Masele sculptate se detașează de masele construite ca un veșmînt și caută să obțină valoare proprie. Ele se desfășoară și se mlădiază. Modeleul meplat** este complet abandonat. Modeleul rotund suportă ondulații. Armătura grafică, care prindea corpul într-o carcasă rigidă de pliuri,

B

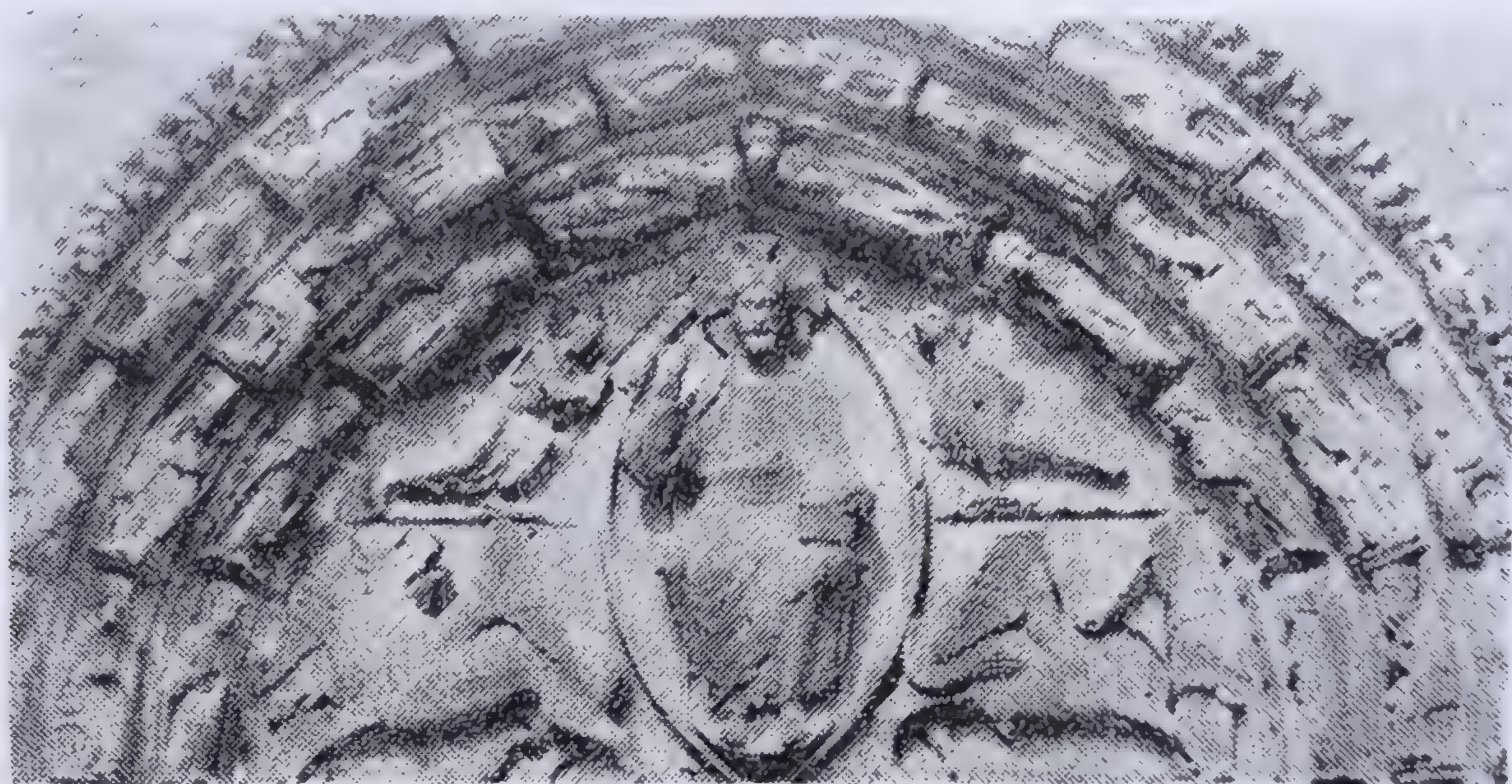


Fig. 3. Hristos tetramorf:
A. Moissae, timpan,
1115—1120. — B. Chartres,
timpan, mijlocul secolului
al XII-lea.

se deteriorează foarte repede. Țesătura geometrică, striurile și spiralele se estompează. Statuile-coloane de pe portalul regal de la Chartres sînt prinse tot într-o armură liniară. La Angers, cutele au falduri mai puțin vii. La Sens, la absida laterală nordică de la Chartres, unghiurile și casurile sînt suprimate. Umbrele alunecă fără cea mai mică piedică. Tratarea devine egală. Decupată prin mari planuri simple, statuia capătă o demnitate și o forță monumentale. În ansamblul portalului inundat de ieșinduri, personajele de pe stîlpii arcadelor sînt totuși cele mai bine construite. Dar această stare nu corespunde decât unei faze de dezvoltare, mergînd de la ordinul architectural la obiectul de

* Principiu compozițional folosit în arta medievală, potrivit căruia toate capetele personajelor dintr-un grup erau prezentate la aceeași înălțime, indiferent de planuri. (N. Tr.)

** De grosime neuniformă. (N. Tr.)

artă. Începînd cu mijlocul secolului al XIII-lea, echilibrul este rupt. Plastica se îndreaptă către ceva grațios, de mici dimensiuni. Excesul inflexiunilor, rafinamentele suprafeței distrug ceea ce rămînea încă amplu și solid. Volumele se mlădiază ca și cum ar fi din ceară și se pretează unor modelări mai delicate. Întreaga sculptură dobîndește caracterele unei forme și ale unei materii prețioase astfel încît trebuie privită de aproape și în cadrul¹⁸ său propriu, al medalioanelor, arcaturilor, soclurilor și baldachinurilor montate pe edificiu ca niște piese de orfevrărie. O intervenție a orfevrăriei se manifestă dealtfel încă de la arta de tranziție și chiar în părțile în care principiile romanice sînt zdruncinate.

3

Fără îndoială, sculptura romanică se inspirase mult, în diferitele faze ale evoluției sale, din arta pietrelor prețioase. Orientul i-a transmis prin acest mijloc ornamente abstracte și un bestiar fantastic, pe care ea le-a asimilat și integrat în sistemele sale. Dar acum este vorba de un alt conținut și de o acțiune opusă.

Poate că nu s-a pus încă suficient în valoare adevăratul sens al fenomenului care se produce către mijlocul secolului al XII-lea: așezarea pe timpane a statuiilor Fecioarei în chip de regină. În istoria religioasă, el marchează apariția unui cult mai delicat, în istoria morfologică — introducerea unui obiect de artă chiar în centrul unei vaste compoziții monumentale. După Chartres și Paris, ele apar la Bourges, la Reims, la Donzy, la Laon. Descinzînd direct din ramura carolingiană a statuiilor — relieve¹⁹ care, în procesiuni, erau purtate ca personajele regale, sub baldachinuri din stofă, și care erau adăpostite, în cursul deplasărilor, sub corturi — patru asemenea statuii în aur au fost instalate pe o pajiște în timpul sinodului de la Rodez — le regăsim sub același baldachin, la portal. Însăși piatra avea aici o lucire de metal: *auro decenter ornata*, se precizează în *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*²⁰ cu privire la Sfînta Fecioară de pe timpan. Este tocmai o piesă de orfevrărie care se detașează pe fațadă, în locul cel mai expus vederii, și care constituie aici una din marile teme. Încrustată ca un ornament, ea semnifică distrugerea ordinului arhitectural și ne revelează noua inspirație a plasticii.

Acest exemplu simbolic nu explică totul. Procesul este mai complex și continuă pe diverse planuri. La Saint-Denis (c. 1140), pe montanții portalului regal, mai multe reliefuri²¹ par a fi turnate în metal (fig. 4). Piatra cu muchii dure este abandonată și prin aceasta și concepția geometrică a sculpturii. Este oare patina timpului sau o imitație a maselor flexibile și lucioase din turnarea metalului? Bandoul înconjura strîns ușile de bronz aurit, din care una era făcută prin folosirea a două canaturi datate din secolul al XI-lea²² și care se înrudeau, fără îndoială,

cu lucrările de artă ottoniene în bronz, cu forme viguroase și voluminoase. Însăși ideea ansamblului putea fi dată de aceste canaturi care se aflau în abație. Repetarea aceluiași subiect — donatorul, Suger*, la picioarele lui Hristos, care face pandant călugărului Airard prezentând ușile Sfântului Denis — constituie o trăsătură de unire. O altă operă capitală, altarul principal ridicat în interiorul noului cor, cuprindea o lucrare și mai veche: panoul lui Carol cel Pleșuv, fixat pe partea din față, și care a fost completat prin altele trei, „astfel încât altarul întreg părea aurit pe toate părțile”²³. Însuși textul *De Administratione* insistă asupra

* Călugăr francez (c. 1081—1151), a fost diplomat, regent și stareț al mănăstirii Saint-Denis. (N. Tr.)



Fig. 4. Modelaj în bronz:
Portal regal de la Saint-Denis, c. 1140.

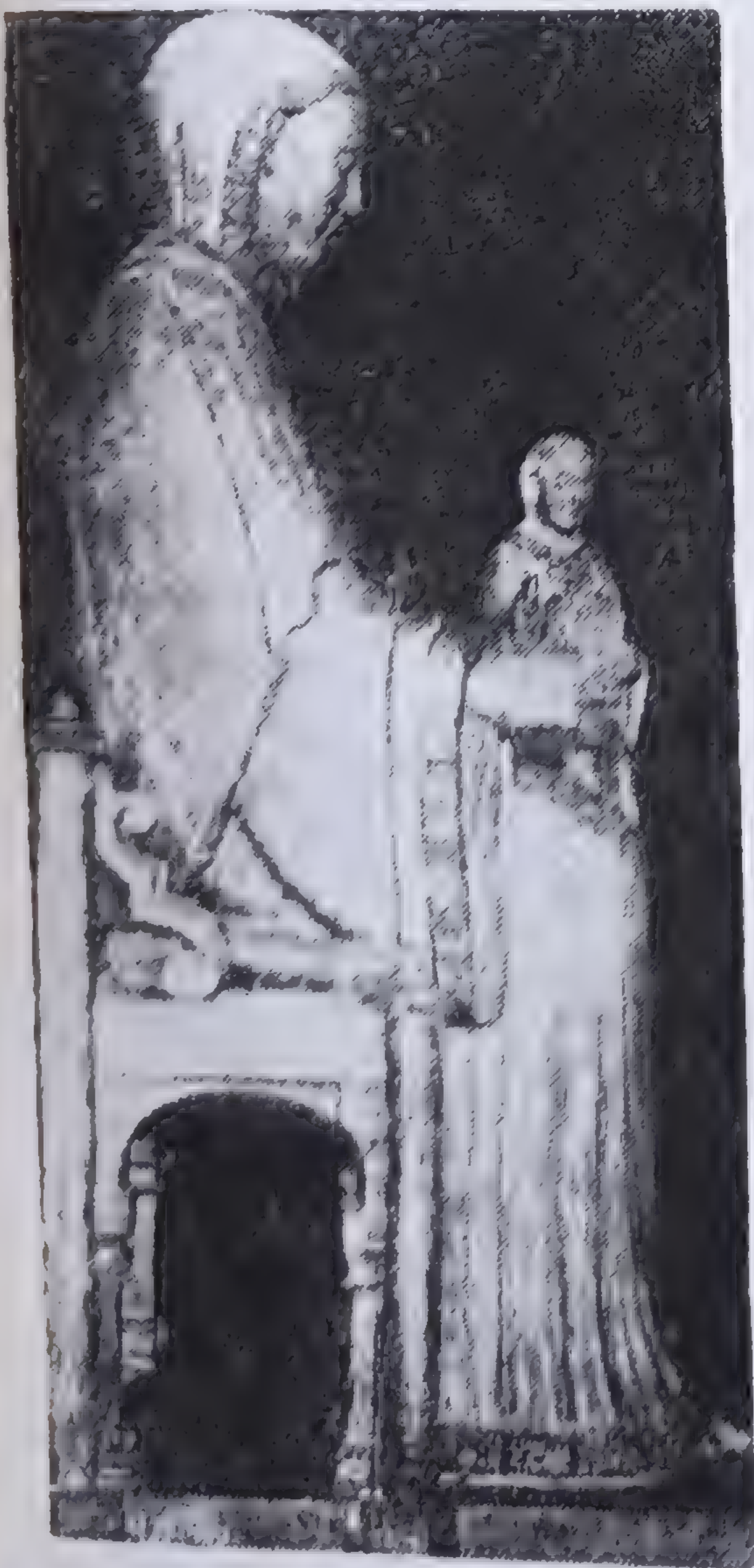
căutării unui efect unitar. Conceput în jurul unei piese carolingiene, monumentul care, pe de altă parte, inaugura reînnoirea iconografiei tipologice, trebuia să se conformeze acesteia în măsura posibilului pentru acea epocă. Crucea mare în aramă și aur (1142—1144) făcea parte din ansamblul acestei sculpturi în metal. Faptul de a fi fost executată de „meșterii lotaringieni în metale prețioase” permite să se întrevadă unele căi ale reînvierii unei industrii și ale unei tratări de forme ce se datoresc lui Suger.

Aceste forme și aceste tehnici, asociate cu materiale străine lucrării de arhitectură, inspiră de aici înainte decorul său sculptat. Volumele suple și pline de viață au fost lucrate în aur și os în interiorul tiparelor pentru metale, iar curbele au fost cizelate cu finețe din materiale scumpe. Cea care a studiat și a ridicat la un grad de perfecțiune procesele acestui modelu a fost renașterea carolingiană. Ea a restaurat în același timp valoarea antică a figurii umane. De aceea însăși formarea artei gotice este deseori asociată unei redeșteptări. Elementele sînt reluate direct din patrimoniul local, dar și din centrele de pe Meuse și de pe Rin, care au continuat să trăiască pe baza tradițiilor imperiale, dintre care unele orașe au fost numite „Atene ale Nordului”²⁴. Problema acestei retransmiteri directe a fost pusă în legătură cu stilul antichizant și suplu ce se dezvoltă de la Laon la Reims, în contrast cu arta protogotică rigidă din Ile-de-France²⁵. Însă problema depășește semnificația grupelor, alăturîndu-se cursului unei evoluții generale, manifestată în chip diferit, după caz.

Molinier²⁶, studiînd artele minore, notase mai înainte legăturile care uneau, încă de mult timp, centrele pariziene și provinciile învecinate cu atelierele din nord-est. Ușile de bronz din secolul al XI-lea, despre care am făcut mențiune, sînt o altă mărturie. Însuși decorul arhitectural n-a fost lipsit de aceste aporturi. Capitelurile în stucatură de la Saint-Rémi din Reims (înainte de 1049), unele reliefuri de capiteluri la Saint-Germain-des-Prés²⁷, la care se constată stucatura, bronzul, modelarea prin ciocănit ale meșterilor ottonieni, reprezintă o primă fază, a cărei apariție a fost capitală pentru geneza de mai târziu, a unei arte noi, tocmai în aceste regiuni, „Antiromanice” prin faptul că s-a aplicat un decor „mobiliar” unui suport monumental, sistemele nu au fost reluate de sculptura romanică propriu-zisă și au fost chiar considerate ca deșeurile unei experiențe preliminare²⁸ care a servit cu întârziere.

Fără îndoială, există deseori în această sculptură a secolilor X—XI un accent aspru și sec, disproporții care îi conferă o expresie încordată și chiar o oarecare violență, dar ea cuprinde și imagini frumoase ale omului. Hristos din antependiul* de la Aachen, donat de Otto al III-lea (sfîrșitul secolului al X-lea)²⁹, sfinții tăiați delicat în piatră, ca în fildeș, de la Ludgerikirche din Werden, prove-

Fig. 5. Sculptură proto-gotică din secolul al XI-lea: Ecloara de la Paderboran 1055—1060.



* Piesă de stofă, decorată sau nu, care îmbracă partea din față a mesei altarului; aceasta poate fi înlocuită cu un panou pictat sau sculptat. (N. Tr.)



A



B



C

nind poate de la un altar (1066—1083)³⁰, Fecioara de la Paderborn, din lemn, îmbrăcată inițial cu o cuirasă de aur (1055—1060)³¹ (fig. 5), Madona de la Frankfurt (începutul secolului al XI-lea)³², vestesc umanitatea secolului al XIII-lea. În această ascendență antică, și nu în familia fapturilor deformate prin conformitățile ornamentale și constructive, se vede o prefigurare a „atticismului” medieval. Statuara gotică are mai multă afinitate cu lumea carolingiană și ottoniană decât cu lumea romanică ce-o precede de aproape.

Prin ponderația maselor, dezinvoltura în atitudine, proporțiile și modeleul, Hristos din *Judecata de apoi* de la Chartres (partea de sud a transeptului) se înrudește mai puțin cu acela mai vechi de pe fațada de apus, hieratic încă și înfășurat într-o stofă cu dungi, decât cu Hristos modelat cu ciocanul din secolul al X-lea, la care numai capul trădează un vădit arhaism. Dacă se compară cele trei reliefuri, reprezentarea cea mai veche, cu faldurile veșmintelor sale bogate și largi, pare să fie din faza cea mai avansată, în timp ce mulurile antichizante ale tronului său sînt identice cu acelea ale celei mai recente sculpturi (fig. 6).


Aceste concordante sînt perceptibile în tabloul lui Maître de Saint Gilles (c. 1495—1500)³³, reprezentînd o liturghie la Saint-Denis. Reprodus cu exactitatea unui document arheologic (fig. 7), panoul lui Carol cel Pleșuv nu pare atît de diferit de reliefurile monumentului funerar al lui Dagobert, executate către 1263, care se află alături. Numai modul de execuție a unor cute mai ascuțite și mai strînse indică o altă epocă. Proporțiile, gesturile, gravitatea și noblețea lui Hristos, ale îngerilor și apostolilor din secolul

Fig. 6. Trei înfățișări ale lui Hristos: A. Portal regal la Chartres, mijlocul secolului al XII-lea. — B. Transept sudic la Chartres, 1212—1220. C. Antependiu la Aachen, sfîrșitul secolului al X-lea.



Fig. 7. Panoul lui Carol
cel Pleșuv la Saint-Denis;
Maitre de Saint-Gilles, Li-
turgie la Saint-Denis, c.
1495–1500, Londra, Nat-
tional Gallery.

al IX-lea se acordă perfect cu grația atât de liniștită încă
a figurilor gotice ale arhivoltei și ale timpanului. Dacă în
același loc s-ar afla o dală de piatră de „tranzitie” ca aceea
care a fost găsită sub transeptul bazilicii³⁴, ea ar contrasta



cu ansamblul. Într-o operă medievală, punând unele lângă altele forme pe care patru secole le despart, se observă încă și mai bine fondul comun. Etalând cu somptuozitate și minuție, în centrul spațiului din spatele altarului unei biserici gotice, o orfevrărie preromanică, pictorul de la sfârșitul secolului al XV-lea îi reînnoiește prestigiul. El redă o atmosferă, o strălucire care patronau, în acest loc, o schimbare de aspirație.

În transformările sculpturii în cursul secolului al XII-lea, se pare că fastul de la Abbaye Royale a fost la originea unui reviriment. Repunerea în valoare a plasticii carolingiene și ottoniene, recurgerea la artiști din afară care lucrau cu îndărătnicie pe aceleași baze, în fine prezentarea solemnă a acestor capodopere într-o arhitectură novatoare au luat caracterul unei ridicări valorice și a unei brusce revelații a obiectelor de artă, strălucind într-un ancadrament de piatră. Suger simțea profund poezia lor, folosind raporturile dintre strălucirea metalelor și a pietrelor prețioase și luminile spiritului, și lui i se datorește unul dintre primele impulsuri date dezvoltării favorizate de un trecut propice. Dar calea era încă sinuoasă și lungă. Printr-un fel de paradox, tehnica artelor pietrelor prețioase, grefată pe reliefuri monumentale, a contribuit mai întâi la o mlađiere și o ponderare în măreție. Suprafețe unificate, o plenitudine a maselor și o imobilitate senină au apărut din dalta mai delicată, acționată pe volume solide, care a favorizat totuși germenii de nefiresc și reducere a proporțiilor, a căror ecloziune nu a întârziat să se producă. Deși marcate de un accent sau, dacă vrem, de o linie melodică, ce nu aparține decât evului mediu gotic, formele se îndreaptă imperturbabil către căutările de rafinamente care s-au văzut intervenind la apariția lor.

Această misterioasă restaurare a clasicismului preromanic nu se limitează la figura omenească. Cadrul arhitectural care i-a favorizat puternic eliberarea porcede din aceeași sursă. Baldachinurile încărcate cu căsuțe și turnulete care, încă din epoca de tranziție, se înmulțesc pe fațade pentru a adăposti personaje sculptate, reiau la rîndul lor o temă antichizantă, perpetuată la o serie de obiecte din fildeș³⁵. Copertele cărților legate de la Heilingenkreuz și din muzeul de la Orléans prezintă exemple deosebit de apropiate de acestea, avînd originea în secolele IX—X. Adevărate „orașe pe arcaturi”³⁶ apar la partea de sus a compoziției. Prin detaliile lor, muluri, frontoane triunghiulare, prin însuși amestecul de exactitate și imaginație, ele continuă tradiția elenistică a peisajului urban pe care Rostovzeff³⁷ a calificat-o drept „sacro-idilică”, însă formula definitivă a fost stabilită în trei etape.

Sarcofagele creștine, zise *city gate*³⁸, înșiră orașe pe arce dar sub o formă simplificată, reduse la ziduri și ferestre (fig. 8), în timp ce pe un obiect din fildeș, bizantin, din secolul al VI-lea³⁹, reprezentînd probabil pe Sfîntul Marcu și pe discipolii săi, se află o cetate întreagă în perspectivă, ce se profilează deasupra cadrului superior. În reliefurile carolingiene, edificiile suprapuse se aliniază pe arcu și

A



Fig. 8. „City Gates”: A. Sarcosag creștin, Luoru. — B. Capitcl la portalul regal de la Chartres.

B

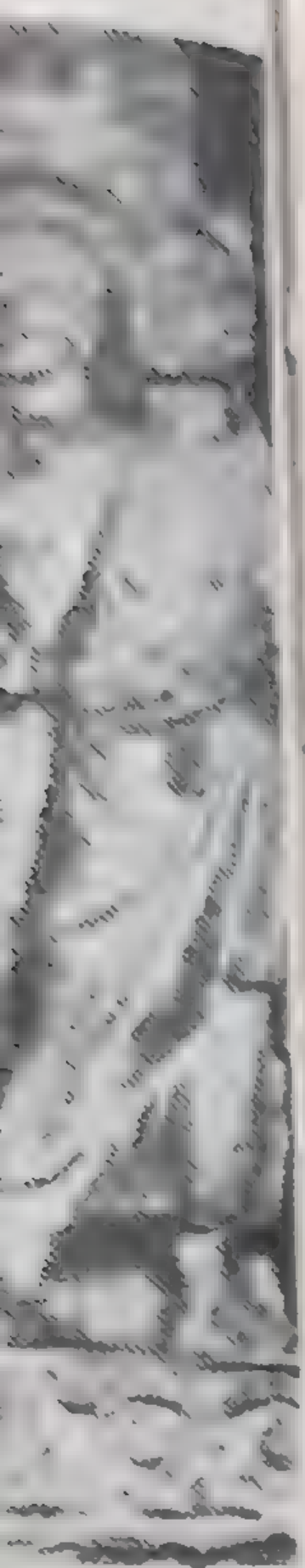


Fig. 9. Oraș pe arc: portal regal la Saint-Denis, c. 1140.

fusurile care le susțin, integrându-se în elevația lor. Ceea ce se vede în depărtare este adus în prim plan. Rezultă de aici o lume de-a-ndoaselea cu turnuri așezate pe coloane, cu clădiri numeroase pe o travee ca pe niște piloți, unde două măsuri, scara omului și infinitul redus ca proporții, operează în aceeași arhitectură, răsturnând regulile modului și raporturile ordinelor constructive.

Această arhitectură fantastică se reface în jurul sculpturii noi și tot la Saint-Denis, în vecinătatea imediată a ușilor de bronz, reînnoind tehnici vechi, sistemul a fost introdus pentru prima dată la un portal, cu consecințele sale morfologice. Instalate în interiorul orașelor pe arce, Fecioarele înțelepte și Fecioarele nebune se găsesc aici izolate și protejate⁴⁰. Fără a se detașa integral de fond, statuetele sînt excepțional realizate pentru epoca lor. Noutatea este pusă în valoare și prin contrastul față de cei doi atlanți, deformați și turtiți sub strînsoarea dreptunghiului care îi împresoară, sculptați în fața a două figuri inferioare. Încă din 1140, trecutul și viitorul se înfruntă pe același bloc (fig. 9). Tipul acestor compoziții în aplică supraviețuiește pînă în primele decade ale secolului al XIII-lea. La Amiens (c. 1230), același subiect este reprodus în același loc, pe pervazurile ușii principale. La Chartres, reprezentări diverse, printre care martiri și confesori, se etajează pe stîlpii pridvorului meridional (c. 1230—1240). Cu edificiile lor — turnulețe și căsuțe — așezate pe coloane și pe arce, cu proporțiile și dispunerea lor generală în interiorul panourilor rectilinii, aceste construcții rămîn apropiate de plăcile carolingiene (fig. 10). Frontoane triunghiulare se înalță uneori chiar pe acestea. Dar, între timp, orașele pe arcaturi s-au cățarat pe toate coronamentele personajelor și ale scenelor.

Desfășurîndu-se deasupra sfinților, cetățile suspendate evocă Ierusalimul celest, locul Celor aleși. Ele surmontează deopotrivă Viciile și chiar Infernul. În unele cazuri, ele reprezintă un cadru istoric. Totuși, ele se înmulțesc mai întîi ca un cadru arhitectural însoțind imaginea omului,



u-
-
-
ale
a-
și
ele
ste
și,
ii
ncă
loc
este
ens
pe
ari
pe
ifi-
pe
orul
de
se
pe
elor

date
ează
ele
mai
ului,





A

B

Fig. 10. Oraș pe arc: A. Obiect de fildeș carolingian, Heiligen-Kreuz, secolele IX-X. — B. Chartres, pridvor al transeptului sudic c. 1230-1240.

protejînd-o, glorificînd-o, creîndu-i propriul său univers urban. Chiar baldachinurile, cu reprezentarea Fecioarei în chip de regină, sînt încărcate cu aceste suprastructuri. Pe retablul de la Carrières-Saint-Denis (a doua jumătate a secolului al XII-lea), o întregă feerie elenistică de temple și de palate cu frontoane triunghiulare se înalță pe extrados (fig. 11). La Amiens, o stradă urcă deasupra arcaturilor trilobate, surmontînd scena *Judecății de apoi* (c. 1230).

Tema se extinde la baldachinurile marilor statui ale fațadei. La portalurile regale de la Chartres și de la Bourges, orașele pe arc coboară de-a lungul fusurilor pentru a se fixa, deasupra personajelor încă rigide, pe coloane. Nu mai este vorba de basoreliefuri, ca pe capiteluri, unde apariția lor a fost efemeră, ci de *ronde-bosse*, de adevărate modele de arhitectură. Edificiile devin din ce în ce mai cuprinzătoare, pe măsură ce figurile pe care le surplombează se detașează de montanți. Se văd la acestea acumulîndu-se, în jurul unui donjon, galerii, ziduri crenelate, turnuri. Avînd un stil arhaizant, la început folosind tipuri de construcție de multă vreme abandonate sau necunoscute în Occident, acoperișuri plate, domuri enorme⁴¹, aceste fantezii arhitecturale sfîrșesc prin a reproduce toate detaliile contemporane (fig. 12 și 13). La portalul numit al Sfîntului Sixtus de la Reims (c. 1250), la Bourges (c. 1270-1280), la cate-

Fig. 11. Oraș pe arc: A. Obiect de fildeș carolingian, secolele IX-X, Muzeul din Orléans. — B. Retablu de la Carrières-Saint-Denis, a doua jumătate a secolului al XII-lea, Luvru.

A



B





*Fig. 12. Baldachin la o statu-
tute de pe portal: Amiens,
„Le Beau Dieu“ de pe
portalul principal, c. 1230.*

drala din Poitiers (sfârșitul secolului al XIII-lea), la Bor-
deaux (1300—1305), umpluturile ferestrelor și ale rozete-
lor gotice sînt cizelate cu o remarcabilă minuțiozitate. Viol-
let-le-Duc semnalează că turnulețele ediculilor piramidali,
deasupra celor doisprezece apostoli de la Sainte-Chapelle,
au golurile ferestrelor umplute cu vitralii roșii și albastre.
Farmecul unui univers la scară redusă emană din aceste
machete, combinate ca niște jucării. Fiecare baldachin este



Fig. 13. Baldachin cu arhitectură fantastică: A. Bourges, Faşada de apus, c. 1270—1280. — B. Chartres, portal sudic, 1212—1220. — C. Chartres, portal nordic, începutul secolului al XIII-lea.

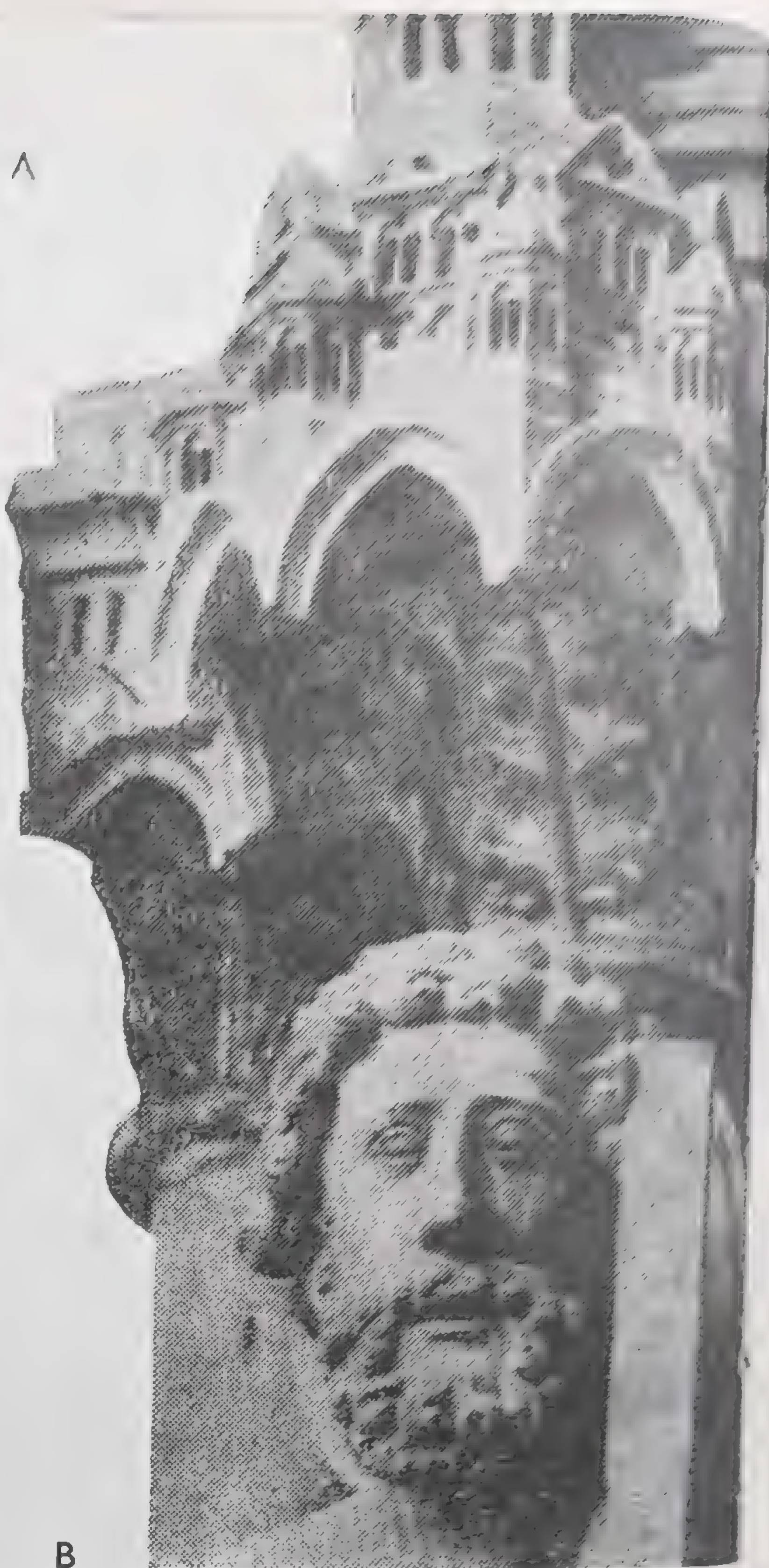


alcătuit dintr-o masă compactă, dar ansamblul lor, aliniat în spaletul portalului, constituie alei unde se conturează cetăţile fabuloase ale picturii nordice din secolul al XV-lea. În ultimul stadiu al acestor evoluţii, edificiile aglomerate pe extrados se reduc deseori la pinacuri şi la frontoane triunghiulare, care continuă totuşi să profileze siluetele clopotnişelor şi pinioanelor unui oraş străvechi.

Înmulţindu-se mai întâi în jurul unui monument ca nişte ieşinduri, microcosmurile arhitecturale se încorporează în

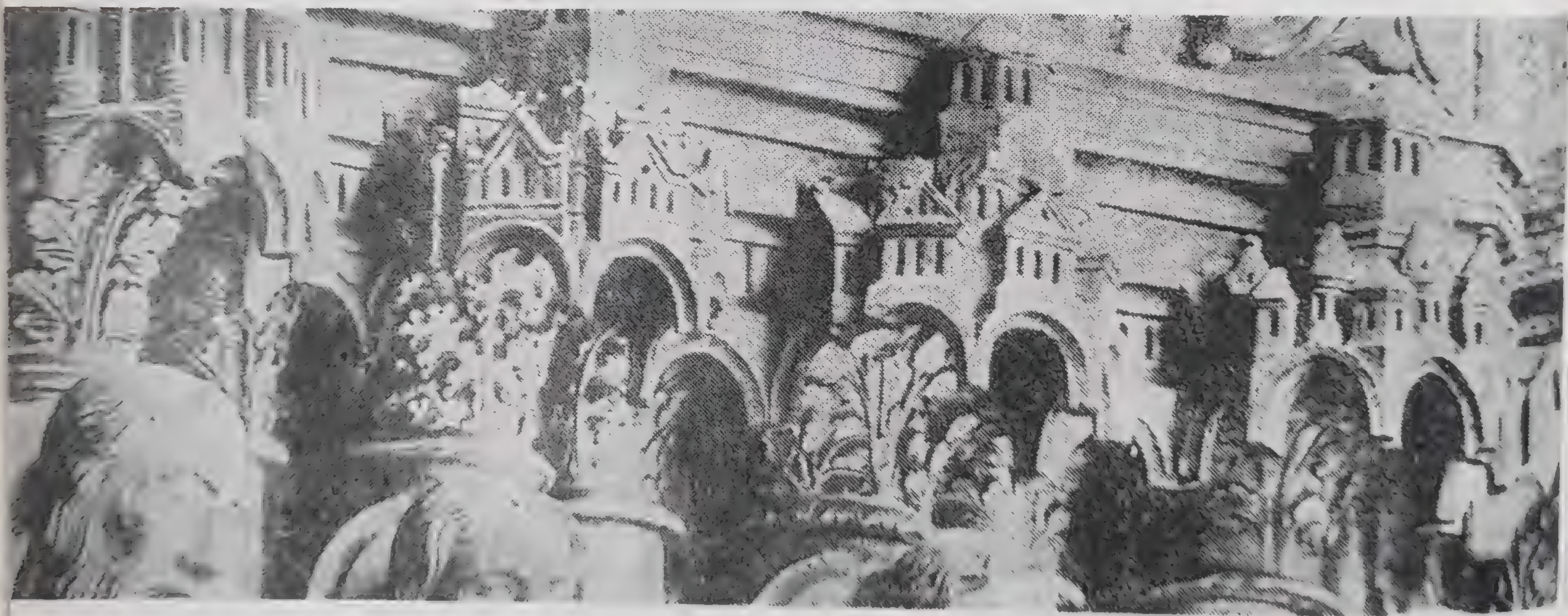


A



B

Fig. 13. Baldachin cu arhitectură fantastică: A. Bourges, Faşada de apus, c. 1270—1280. — B. Chartres, portal sudic, 1212—1220. — C. Chartres, portal nordic, începutul secolului al XIII-lea.



C

alcătuit dintr-o masă compactă, dar ansamblul lor, aliniat în spaletul portalului, constituie alei unde se conturează cetăţile fabuloase ale picturii nordice din secolul al XV-lea. În ultimul stadiu al acestor evoluţii, edificiile aglomerate pe extrados se reduc deseori la pinacuri şi la frontoane triunghiulare, care continuă totuşi să profileze siluetele clopotnişelor şi pinioanelor unui oraş străvechi.

Înmulţindu-se mai întâi în jurul unui monument ca nişte ieşinduri, microcosmurile arhitecturale se încorporează în

el din ce în ce mai strâns și se răspîndesc în toate părțile. Frontonul triunghiular al portalului central de la Reims este umplut cu mici capele constituind, pe versanții săi, un întreg sat aerian. La Sens, pinacurile Palatului sinodal (fig. 14) reprezintă donjoane pe arc, cu ziduri crenelate, cu poarta închisă de o hersă, cu ferestre zăbrelete și turnulețe⁴². Chiar pinacurile obișnuite ale contraforturilor evocă deseori, prin triangulația lor, acoperișurile unei cetăți pitice. Și regăsim mereu aceeași suprapunere de eșafodaje cu o bruscă schimbare de scară în dispunerea fațadelor mari, care evoluează în același sens și obțin aceleași efecte. La Laon, turnulețele cu două etaje, legate prin galerii, constituie un edificiu complet, în reducere, așezat deasupra unui triplu gol de fereastră. Pridvorului nordic de la Chartres nu i s-a pus coronament, deși îi fusese rezervat locul, dar, pe pridvorul sudic se înalță peristiluri împodobite cu mănunchiuri de piramide. La Amiens, fleșe și mici clopotnițe se înalță în fascicule pe cele patru contraforturi ca niște întărituri pe zidurile de apărare.

Toate legile privind proporțiile și relațiile elementelor sînt zdruncinate prin această evoluție. Un monument romanice este, asemenea unui corp organic, un asamblaj de blocuri omogene, construite pe un raport dimensional unic. În bisericile gotice, masele sînt progresiv alterate prin excrescențe și fărîmițări, reproducînd fiecare un tot. Repetîndu-se la infinit pe registre diferite, ediculii, tabernacolele, piramidele și fleșele alcătuiesc un vast peisaj urban (fig. 15 și 16). Nu mai este vorba de casa ci de o cetate a lui Dumnezeu, concepută ca un imens baldachin. Orașul pe arc este ridicat deasupra golurilor de fereastră, a portalurilor și a rozetelor. Arhitectura edificiului sfîrșește prin a fi năpădită de o arhitectură imaginară. Evul mediu se afirmă și se dezvoltă prin contraste. Redînd valoarea antică a figurii umane, el restabilește de asemenea un cadru fantastic, a cărui orînduire devine un cadru al vieții. În secolele XV și XVI, sistemul sfîrșește prin a se resorbi într-o rețea în care structura și decorul său se confundă, cu corpuri de clădiri întregi tratate ca obiecte de orfevrărie.

4

Aceeași eliberare a figurii, din ce în ce mai conformă cu ea însăși, într-un decor din ce în ce mai exuberant și mai himeric, se produce la vitraliu.

Fereastră, încadrînd un om în picioare, reia tema elenistică a „personajului sub arcadă”⁴³. Transmis de la sarcofage la racle și la partea din față a altarului, el reapare din cînd în cînd pe fațadele romanice, dar locul predestinat și-l găsește în interiorul deschizăturii ferestrelor. În ansamblurile arhaice, ca la Augsburg (c. 1135)⁴⁴, silueta umple cadrul. Ea este robustă și în repaus. La Bourges, la Lyon, corpul se alungește rămînînd încă țeapăn. La Chartres, figura se înalță liniștit, ca o statuie, dar armătura este și ea pe cale să evolueze. La început, arcatură simplă dublînd



Fig. 14. Fortăreață medievală pe pinacul: Sens, Palatul sinodal, 1222—1241.



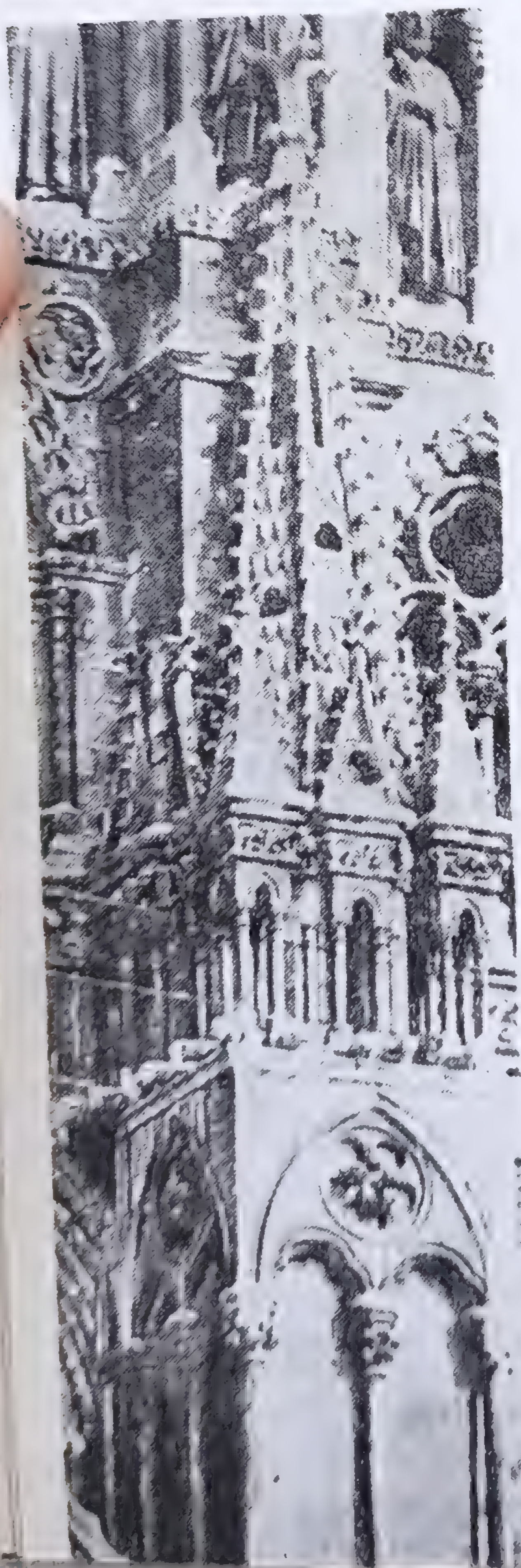
A

Fig. 15. Coronament cu edificii la scară redusă: A. Chartres, pridvor sudic, 1230—1240. — B. Amiens, partea de răsărit a catedralei 1245—1270.



B

Fig. 16. Coronament cu edificii la scară redusă: Amiens, contraforturi la fațadă, c. 1230.



fereastra, se supraîncarcă apoi cu căsuțe suprapuse. „Personajul sub arcadă” devine, la fel ca statuia, un „personaj sub orașul pe arc”.

În *Pentateuque* de la Saint-Gatien din Tours⁴⁵, din secolul al VII-lea, provenind probabil din sudul mediteranean, dar avînd amprenta antichității, scenele se desfășoară într-un decor de colonade, deasupra cărora se înalță orașe în racursiu. Biblia de la San Paolo fuori le mura din Roma (al treilea pătrar al secolului al IX-lea⁴⁶), înfățișează peisajul urban deasupra unei singure travei, dar eșalonîndu-se și în adîncime. Acest oraș nu va întîrzia să se alinieze pe vuta sau pe arhitrava care-l susține și să formeze un fel de baldachin. La fel ca la obiectele din fildeș, cu aceste elemente exacte, avem de-a face cu fantezii arhitecturale. Într-una din bisericile plasate între două fusuri, a fost recunoscută chiar catedrala din Colonia din secolul al IX-lea⁴⁷. În contrast cu sculptura care nu o dezvoltă decît odată cu perioada de tranziție, tema este frecvent folosită pentru chenarele miniaturilor romanice⁴⁸. Cu toate acestea, în ținuturile din est, perpetuînd tradiția carolingiană, tema se răspîndește cu mai multă amploare și continuitate. Evangheliarele din Bamberg (sfîrșitul secolului al X-lea) de la Hildesheim (980—1022), de la Spire (1043—1045), o serie întreagă de manuscrise din Salzburg și din Regensburg⁴⁹ abundă în cetăți pe piloți. În *Evangheliarul* lui Otto, de la Aachen, orașul Betania, urcat pe stîlpi, este situat și el într-un spațiu cu trei dimensiuni⁵⁰. Aplatizarea este obținută apoi prin multiplicarea navelor pe arcade ușoare, în prim plan⁵¹.

Miniatura franceză din secolul al XIII-lea reia aceleași aranjamente în perspectivă⁵² sau aplatizate, păstrînd deseori formele arhaice (fig. 17). În evangheliile de la Sainte-Chapelle (c. 1260—1270)⁵³, o cupolă este așezată în mod ciudat tot pe o lanțetă*. Dar transpunerea lor gotică este perfect realizată în *Psaltirile* regale ale lui Ludovic al IX-lea (1253—1270) și Isabellei de France (înainte de 1270). În acestea, s-a văzut o noutate, precum și originea așezării în vitralii⁵⁴. Acestea sînt totuși lungi nave orizontale, montate pe coloane, ca în manuscrisele carolingiene și ottoniene (fig. 18) și însuși vitraliul a adoptat tema cu un secol înainte.

Un oraș întreg apare în vitraliu la Chartres, deasupra lui Iosua dormind (1150—1155). La Le Mans (1160—

* Arc de formă alungită. (N. Tr.)

1180)⁵⁵, căsuțe și turnulețe care se repetă se află pe coranamentul unor scene și figuri izolate. Pe vitraliul *Răstignirea* de la Poitiers (ultimul pătrar al secolului al XII-lea)⁵⁶, mormântul deschis al lui Hristos are așezată deasupra o arcatură cu două monumente mai late pe o parte decât pe cealaltă și o rotundă, simbolizând fără îndoială Sfântul mormânt. Aceleași arhitecturi se înșiră deasupra marilor figuri ale secolului al XIII-lea, la Chartres (începând din 1205—1210), la Bourges (1220—1240), la Le Mans (mijlocul secolului al XIII-lea). În regiunile din est, Strasbourg (c. 1200)⁵⁷, Darmstadt (1240—1250)⁵⁸, Marburg (c. 1249)⁵⁹, ele prezintă o remarcabilă persistență a arhaismelor. Pictura manuscriselor și chiar baldachinurile sculptate au putut, fără îndoială, să contribuie la retransmiterea acestor motive la vitralii. Cu aceleași frontoane antice, aceleași cupole striate, aceleași turnuri pătrate, al căror vîrf este romboidal, obiectele emailate mosane (racla de la Deutz, c. 1160)⁶⁰ conțin totuși elemente apropiate îndeosebi de primul grup. Amintim în legătură cu aceasta de crucea monumentală, executată de „Lorenii” la Saint-Denis, care cuprindea șaiszeci și opt de scene în email. Toată această industrie, care s-a răspîndit perpetuînd o „renaștere”, în marile centre novatoare, nu avea să se limiteze la plastică. Elemente anacronice persistă încă în secolul al XIII-lea (Chartres, Orbaix, 1215—1220) (fig. 19), dar toate formele arhitecturale nu întîrzie să-și ajungă din urmă epoca. La Reims, în vitraliile suprapunînd arhiepiscopi și regi (a doua jumătate a secolului al XIII-lea), capelele pe arc sînt prevăzute cu goluri largi de ferestre a căror armătură este perfect redată.

O nouă ecloziune rezultă din această modernizare. La Beauvais (c. 1311)⁶¹ și la Evreux (primul pătrar al secolului al XIV-lea)⁶² legătura navelor cu fleșele nu se face prin ziduri crenelate ci prin arcbutanți și edificiul este supraîncărcat cu detalii. Cu cît înaintăm în timp, cu atît mai înalte, cu atît mai complicate devin aceste construcții. La Rouen (catedrala și biserica Saint-Ouen, c. 1340—1350)⁶³, excrescențele ușoare se înalță din toate părțile.

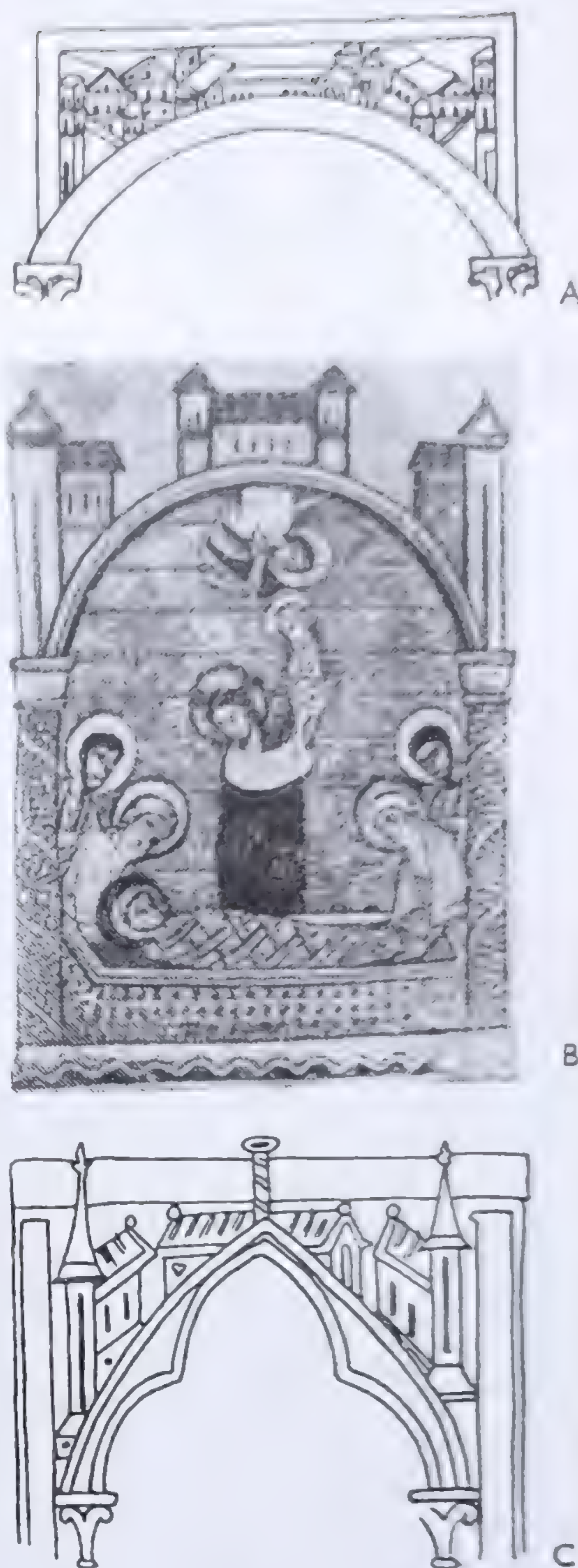
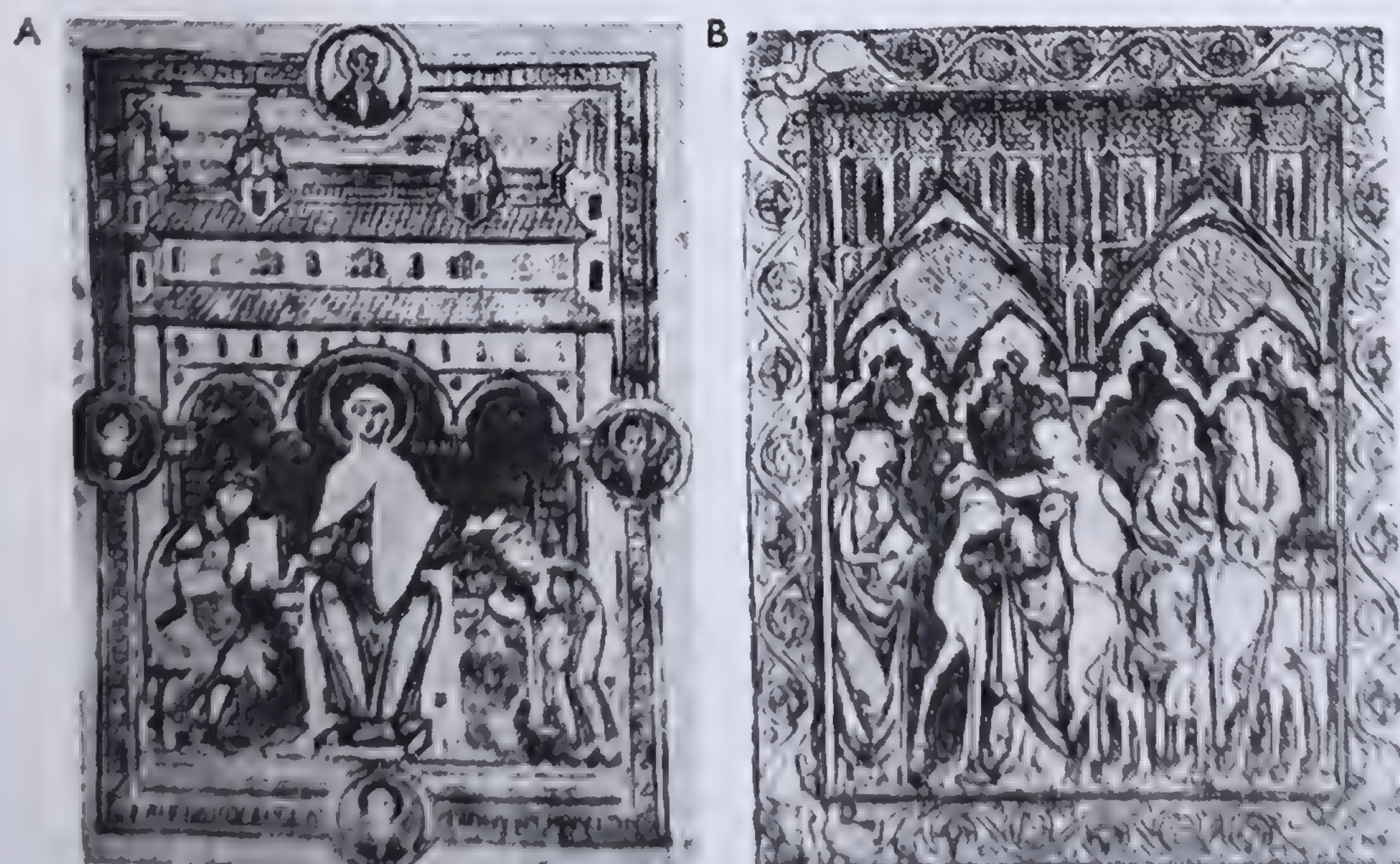


Fig. 17. Orașe pe arce în miniaturi: A. Biblia de la San Paolo (Roma), al treilea sfert al secolului la IX-lea. — B. Carte de extrase biblice de Matthe Bertold, școala de la Regensburg, mijlocul secolului al XI-lea, Salzburg, VI.55. — C. Psaltire pentru Isabelle d'Aragon, Franța, c. 1262—1271, New York, P. Morgan, 142.

Fig. 18. Nave pe piloni: A. Codex Aureus de la Echternach, c. 1043—1046, Escurial. — B. Psaltire a lui Ludovic al IX-lea, 1253—1270, Paris, B. N., Lat. 10596.

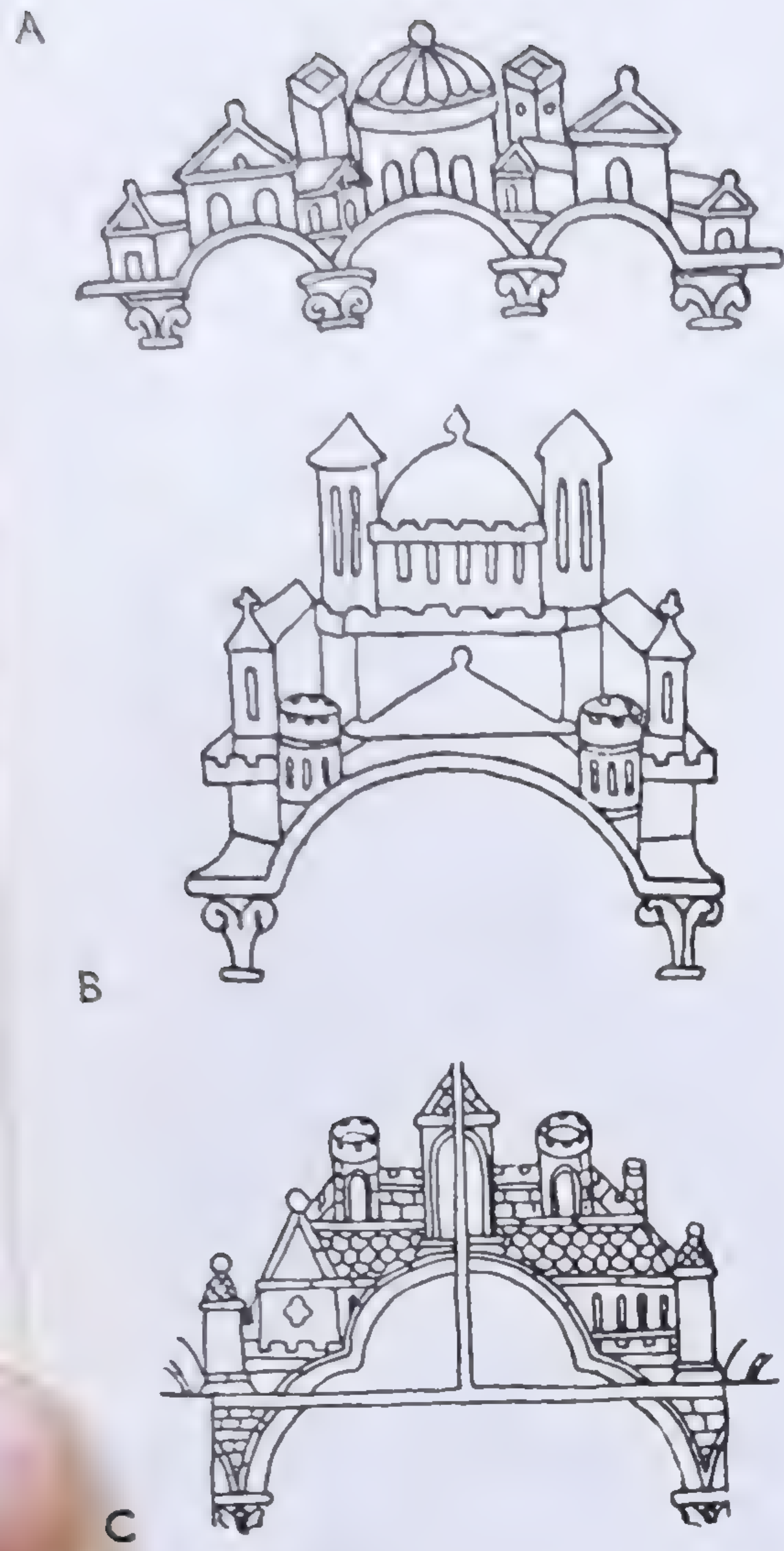


Fig. 19. Orașe pe arce în obiecte emailate și în vitralii
A. Racla Sfântului Hérbert, Deutz, 1610. — B. Vitraliul de la Orbais (1215—1260). — C. Vitraliu la Chartres.

Bisericile devin turnuri, turnurile devin tije. Avem o pădure, un labirint de arhitecturi sfidând ochiul și rațiunea. Cu toate acestea, totul este surprinzător de precis în desenul apareiajului, al cercevelor, al ornamentelor (fig. 20). O versiune gotică a celui de al treilea stil pompeian ia ființă prin opunerea irealului cu autenticul. Eliberate de constrângerea materiei și a ponderii, aceste edificii amețitoare realizează imposibilul la care aspiră maiștrii zidari. Eșafodajele cele mai îndrăznețe au fost ridicate la început din sticlă.

La fel ca la baldachinurile sculptate, fiecare din aceste elevații nu comportă decât un singur corp de clădire, dar ansamblul lor aliniat în lanțete și goluri largi de ferestre alcătuiește orașe întregi. Localizate la început pe partea de sus a edificiului, ele invadează ferestrele pe măsură ce se dezvoltă, astfel că omului i se lasă aici din ce în ce mai puțin loc. El nu ocupă decât jumătate, o treime, un sfert din înălțime. Uriașul este strivit de acoperișul său și valorile sînt răsturnate. Tema personajului sub baldachin devine o temă a baldachinului deasupra personajului. Cu cît aceste suprastructuri sînt mai înalte, cu atît sînt mai fantastice — cu atît figura care se adăpostește se apropie de proporțiile omenești.

Pînă în secolul al XIV-lea, aceste mari compoziții reprezentă rareori scene. *Bunavestire* și *Vizitația* de la Chartres⁶⁴, cîteva legende ale sfinților la catedrala de la Troyes⁶⁵, sînt aproape niște excepții. Personajele sub baldachin sînt solitare și se succed în ferestre ca o galerie de portrete în mărime naturală. Trebuia ca pentru figurările de grupuri să se găsească o altă soluție. Registrele se impuneau la primă vedere, dar etajele, care ar fi convenit pentru timpane, nu mai puteau să servească pe o suprafață înaltă și strîmtă. Cele cîteva tentative de adaptare a lor (Le Mans, Potiers) nu au avut urmare. Pentru a înmulți reprezentările fără a fi confundate, nu exista decât un singur mijloc: medalionul organizînd și fragmentînd golul ferestrei. Sistemul a fost comparat cu modul în care se leagă strofele unui poem⁶⁶.

În vitraliile din secolul al XII-lea, armătura se compune din cercuri, din semicercuri, din pătrate grupate în diferite moduri, constituind ornamente cu patru lobi. Dar nu va întîrzia ca sistemul să se complice. Cercurile se divizează, se întretaie. Fragmentele lor se grupează în dreptunghiuri, în romburi. Ornamentele în patru lobi se rup în două, se înscriu în alte ornamente de același fel sau în cercuri. Polilobi, poligoane se înșiră ca într-un caleidoscop. Navele sînt luminate de strălucirea și sclipirea acestora, foc de artificii geometric care se înalță, se desfășoară, explodează în penumbră. Chartres (fig. 21), Bourges, Sens, Sainte-Chapelle din Paris oferă spectacole magnifice. Executate la început în trăsături mari pe sticlă, susținută de un șasiu din bare orizontale și verticale, medalioanele sînt fixate apoi într-o montură de fier, ceea ce consolidează compartimentarea. Un mozaic, în solzi sau cercuri albastre pe un fond roșu, umple golurile între compartimente.

o pă-
 țiunea.
 n dese-
 ig. 20).
 eian ia
 rate de
 ameti-
 zidari.
 început

aceste
 re, dar
 ferestre
 rtea de
 ă ce se
 ce mai
 n sfert
 și valo-
 devine

Char-

mpu-
 nit pen-
 uprafață
 re a lor
 înmulți
 un sin-
 d golul
 care se

se com-
 upate în
 obi. Dar
 se divi-
 n drept-
 e rup în
 u în cer-
 eidoscop.
 acestora,
 sfășoară,
 ges, Sens,
 ice. Exe-
 inută de
 nele sînt
 solidează
 i albastre
 rtimente.



Fig. 20. Fantezii gotice: vitralii la catedrala din Rouen, c. 1310—1350.

→
 Fig. 21. Vitraliu cu medaloane: Chartres, vitraliul Fecloare, secolul al XIII-lea.

Fig. 22. Manuscris cu medaloane: Biblie moralizatoare, c. 1250. Paris, B. N., Lat. 11560.

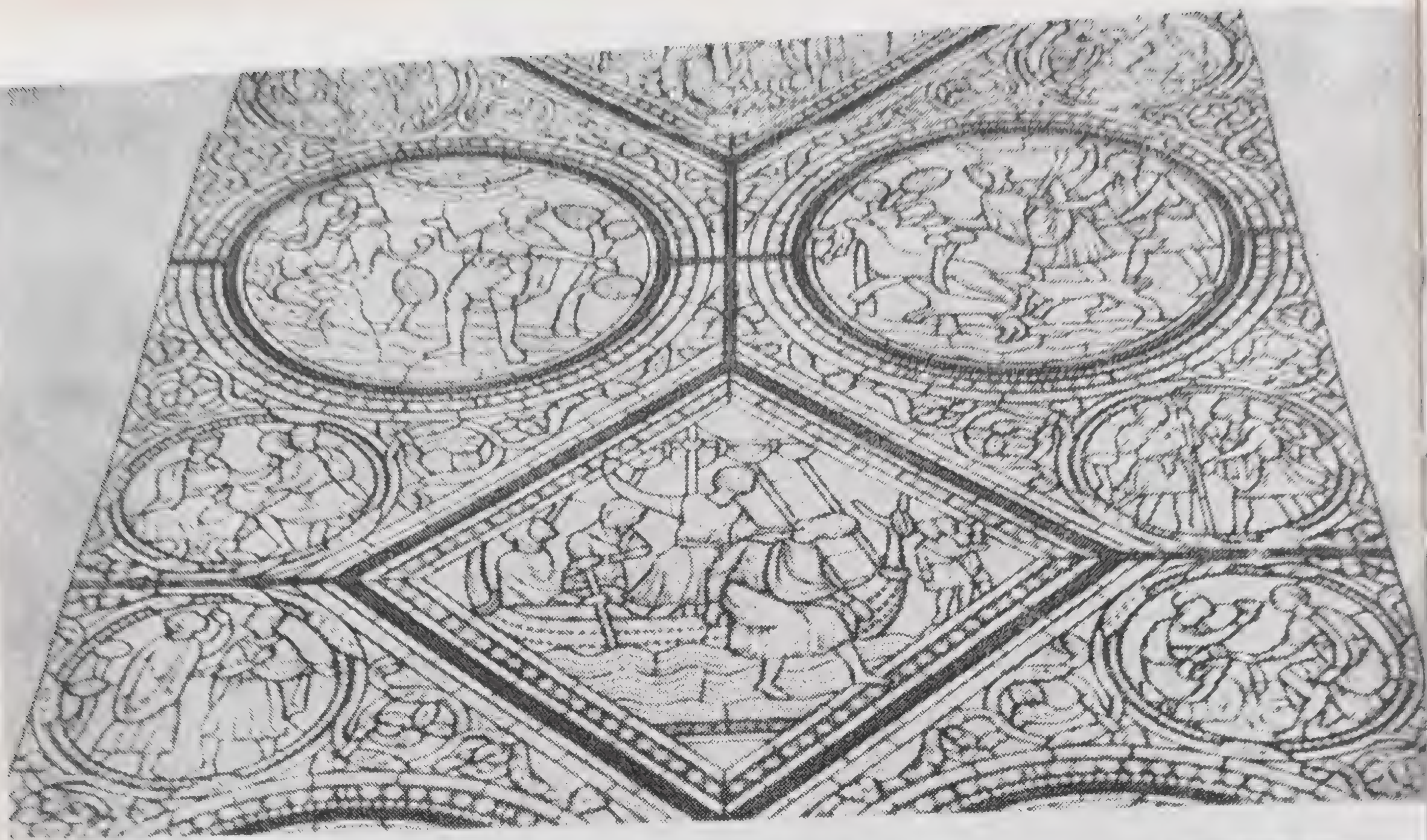


Fig. 23 Panouri cu meda-
lioane: Chartres, Vitraliu
al Sfintului Eustachie, se-
colul al XIII-lea, Colonia,
paviment de mozaic la o
villă aproape de catedrală,
secolul al II-lea.

Banda cadrului se îngustează odată cu apariția grisaiului,
dar în același timp devine mai distinctă. Contururile capătă
forță în lumina sidefată. La Saint-Urbain din Troyes
(c. 1295), ecusoanele sînt ca niște insule într-un spațiu
pustiu și incolor.

Pentru Emile Mâle⁶⁷, originea acestor aranjamente trebuie căutată în draperiile orientale de mătase, întinse în fața ferestrelor de biserică. Regăsim aici purpura și azurul fondului, încadrarea în cercuri, bordurile. Și-apoi, unul din primele vitralii cunoscute în Franța (Saint-Denis) nu reprezintă, oare, ca și giulgiul Sfântului Sivard de la Sens, grifoni în interiorul roților? Ornamentele grisail-ului din secolul al XII-lea (Obazine, Eberbach) și din secolul al XIII-lea (La Benissons-Dieu, Pontigny, Heiligenkreuz) au fost de asemenea puse în corelație cu Orientul⁶⁸. Poligoanele, cercurile, rozasele lor împletite prezintă, într-adevăr, surprinzătoare analogii cu închizăturile în marmură sau în stuc ale corului din vechile bazine de la Ravenna și cu umpluturile stucate ale golurilor omeiade* (Qasr-el-Heir-Gharbi). Transmiterea trebuie să fi fost făcută încă de la începutul unei epoci foarte îndepărtate și practica a persistat până în momentul care a devenit apanajul cisterciienilor, al căror consiliu general de canonici din 1134 prescria „geamuri simple fără cruce și nu în culori“. Mai multe benzi de încadrări complexe se găsesc incluse în acest decor abstract. Principiul medalioanelor grupate într-un spațiu vast și cea mai mare parte a structurilor lor decurg cu toate acestea direct din antichitatea clasică, reunind germenii unor formații diverse. Pentru pavimentele de mozaic care, prin întinderea lor, puneau aceeași problemă, în ceea ce privește distribuirea imaginilor și a scenelor, ca un mare vitraliu legendar, s-a reușit o rezolvare în același mod, multiplicând medalioanele și panourile pe o țesătură decorativă (fig. 23). Cercurile, semicercurile, dreptunghiurile, romburile constituie deseori ansambluri identice⁶⁹, care reapar succesiv în diferite repertorii. Rombul, înconjurat de patru cercuri, care, de altfel, figurează pe un sarcofag de la Delfi⁷⁰ și pe un diptic consular⁷¹ ca un simplu ornament, reapare în manuscrisele carolingiene⁷² și ottoniene⁷³, unde este cadru (fig. 24). Vitraliul cu Sfântul Eustațiu, la Chartres, reia exact același motiv.

* De la Omeiazii, dinastie arabă care a domnit, de la 661 la 750, în califatul cu capitala la Damasc. (N. Tr.)



C

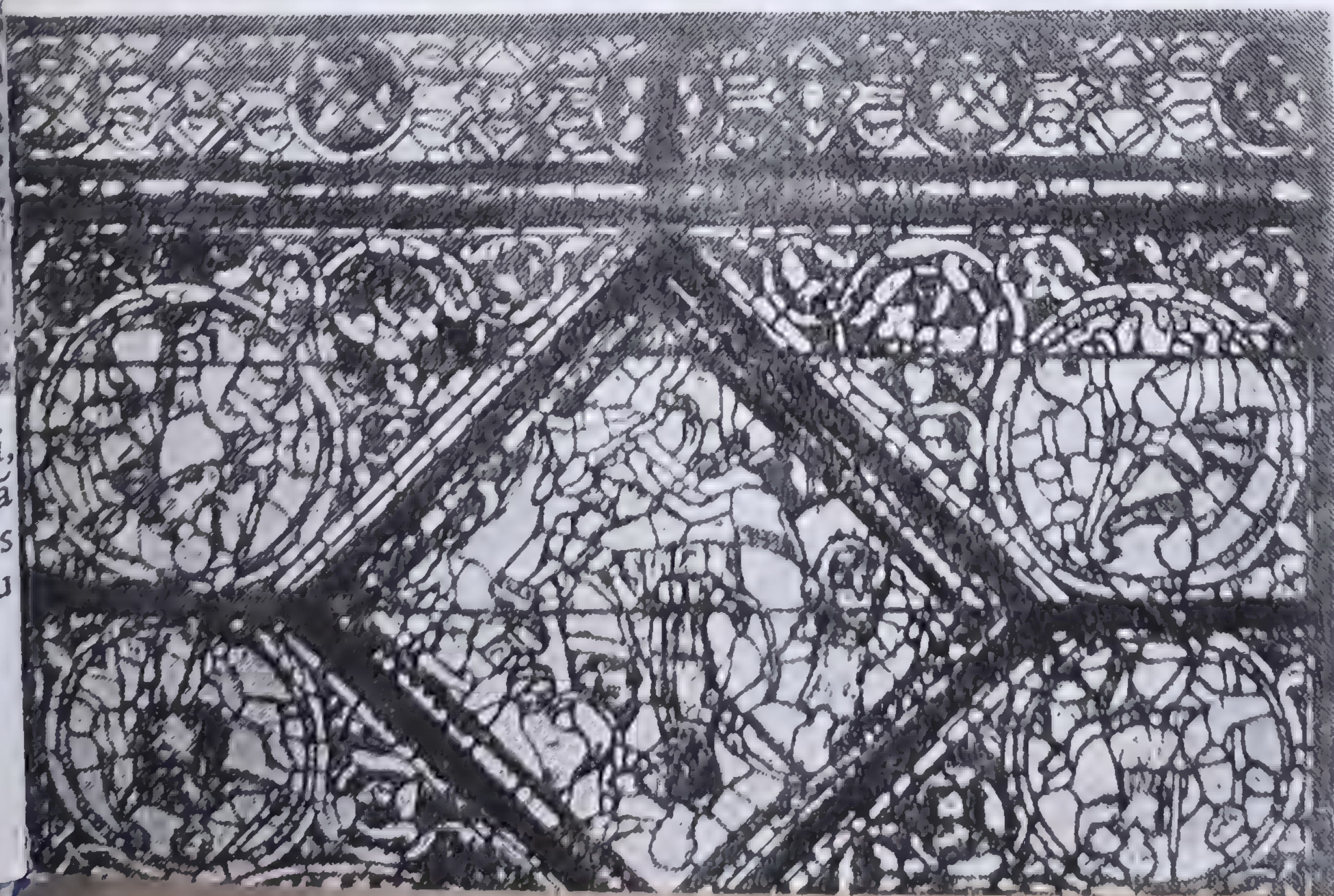


Fig. 24 Romb mărginit de patru cercuri: A. Diptic consular. — B. Evangheliar zis al Sfântului Gauzelin, al doilea pătrar al secolului al IX-lea. Nancy, catedrala. — C. Chartres, vitraliul Sfântului Eustachie, secolul al XIII-lea.

grisaiului,
rile capătă
n Troyes
un spațiu

Principalele dispuneri ale cercurilor divizate în două, ale căror jumătăți se depărtează pentru a face loc unui panou (fig. 25), ale unor semicercuri sau cercuri incomplete, grupate câte două, câte patru, în jurul unui medalion central, se regăsesc și în aceste serii. Evangheliarul Uta (1002—1025)⁷⁴ oferă întreaga gamă a variantelor în jurul unui cerc, unui dreptunghi, unui romb, multiplicat în vitraliile secolelor XII și XIII. În Evangheliarul lui Henric al II-lea (1014—1024)⁷⁵, ornamentul cu patru lobi, avînd cercul drept nucleu, este identic cu compoziția unei ferestre de la Soest (c. 1220)⁷⁶, la care colțurile sînt și ele decorate cu compartimente dreptunghiulare, cuprinzînd fiecare un personaj în picioare (fig. 26). O lampă creștină (secolele IV—V)⁷⁷, un manuscris carolingian (Evangheliarul de la Cambrai, secolul al X-lea)⁷⁸, o rozetă de la Canterbury (transept Nord, c. 1178)⁷⁹ fixează ornamentul în patru lobi pe un romb ca într-un mozaic antic⁸⁰. Ultimele două exemple conțin aceeași temă: cele patru Virtuți cardinale, în miniatură, cele patru Virtuți cardinale însoțite de patru mari profeți, pe vitraliu (fig. 27).

Medalioanele cvadripartite erau deseori asociate reprezentărilor în grupuri de patru. În pavimentul de la Avenches, cele patru vînturi se află în interiorul celor patru cercuri grupate în jurul unui pătrat cu Belerofon călare pe Pegas. În vitralii, ornamentele cu patru lobi conțin adesea concordante tipologice cvadruple (Canterbury, Chartres). La Châlons-sur-Marne (c. 1155)⁸¹, scenele vechiului testament sînt distribuite în semimedalionare ajustate pe dreptunghiuri, cuprinzînd scenele corespunzătoare din Evanghelie. Grupul reia tema obiectelor emailate mosane, iar raporturile de stil cu altarul mobil de la Stavelot⁸² sînt atît de strînse încît Grodecki s-a întrebat dacă nu este făcut de aceeași mînă. Or, aici avem cel mai vechi exemplu cunoscut actualmente de medalion complex, montat în interiorul unei ferestre. Concluziile unei analize strînse a datelor stilistice și iconografice ale unei opere capitale pentru istoria vitraliului concordă cu relațiile pe care le-am menționat pentru primele vitralii cu figuri și scene sub baldachin. Prin strălucirea culorilor sale închise în metal, prin calitatea materiei unind fastul pietrei prețioase cu limpezimea sticlei, nu ne face dealtfel, însuși vitraliul, să ne gîndim la obiecte emailate gigantice?

Aceleași filiații au fost invocate pentru un vast tablou cosmografic, rozeta catedralei din Lausanne (1231—1235)⁸³. Două ornamente cu patru lobi incastate fac în acest caz să se rotească, în jurul imaginii Anului, cele patru anotimpuri, cu diviziunile lor (lunile), cele patru Elemente, cele patru fluvii ale Paradisului, puterile siderale (semne ale Zodiacului), ființele fantastice care se referă la acestea. Asociat acestor alegorii și ordinei lor numerice, ansamblul de medalioane, care se prezintă ca o sinteză de tipuri fundamentale, se identifică cu diagrama lumii.

Diviziunile, concordanțele subiectelor sînt puse în evidență deseori de schema cadrelor, dar sistemul se dezvoltă ca o formă pură, comandată de necesitatea articulării și a



Fig. 25 - Jumătăți de medalioane: A. Evangeliarul Uta, Școala de la Regensburg, 1002—1025. München, Clm, 13601. — B. Vitraliu la Chartres, înalt de 1170.



A



B

efectului decorativ. Armăturile se complică întâi prin înmulțirea învălmășelilor și a îmbinărilor, apoi prin eliminarea pereților despărțitori interiori. Ele constituie ecusoane poligonale sau festonate, rozase sau ornamente în formă de floare, complete, indivizibile. Evoluția ornamentului cu patru lobi ilustrează această schimbare: semimedaliaoanele, grupate inițial în jurul dreptunghiului, sfârșesc prin a se încorpora în acesta. Ansamblul nu mai este reunirea a cinci părți. El se decupează într-o singură piesă. Se resimte influența Islamului care lucra pe același fond geometric mediteranean într-un ascuțit spirit de abstracție, restrângând și recompunând țesătura figurilor pe care le revărsase în diferite etape asupra Occidentului. Cvadriloburile⁸⁴, noile poliloburi⁸⁵ care apar în vitralii în cursul secolului al XIII-lea sînt introduse prin intermediul acestor aporturi. Grefată pe o rețea antichizantă, geometria orien-

Fig. 26. Ornamente cu patru lobi pe cerc: A. Evangheliar al lui Henric al II-lea școala de la Regensburg, 1014—1024. Vatican, Ottob., lat. 74. — B. Vitraliu al Sfintului Patrocle la Soest, c. 1220.



A



B



C

Fig. 27. Ornamente cu patru lobi pe romb: A. Lampă creștină secolele IV—V. Muzeul de la Ravena. — B. Evangheliști franco-engleze, secolul al X-lea. Cambrat, 327. — C. Rozetă la Canterbury, c. 1178.

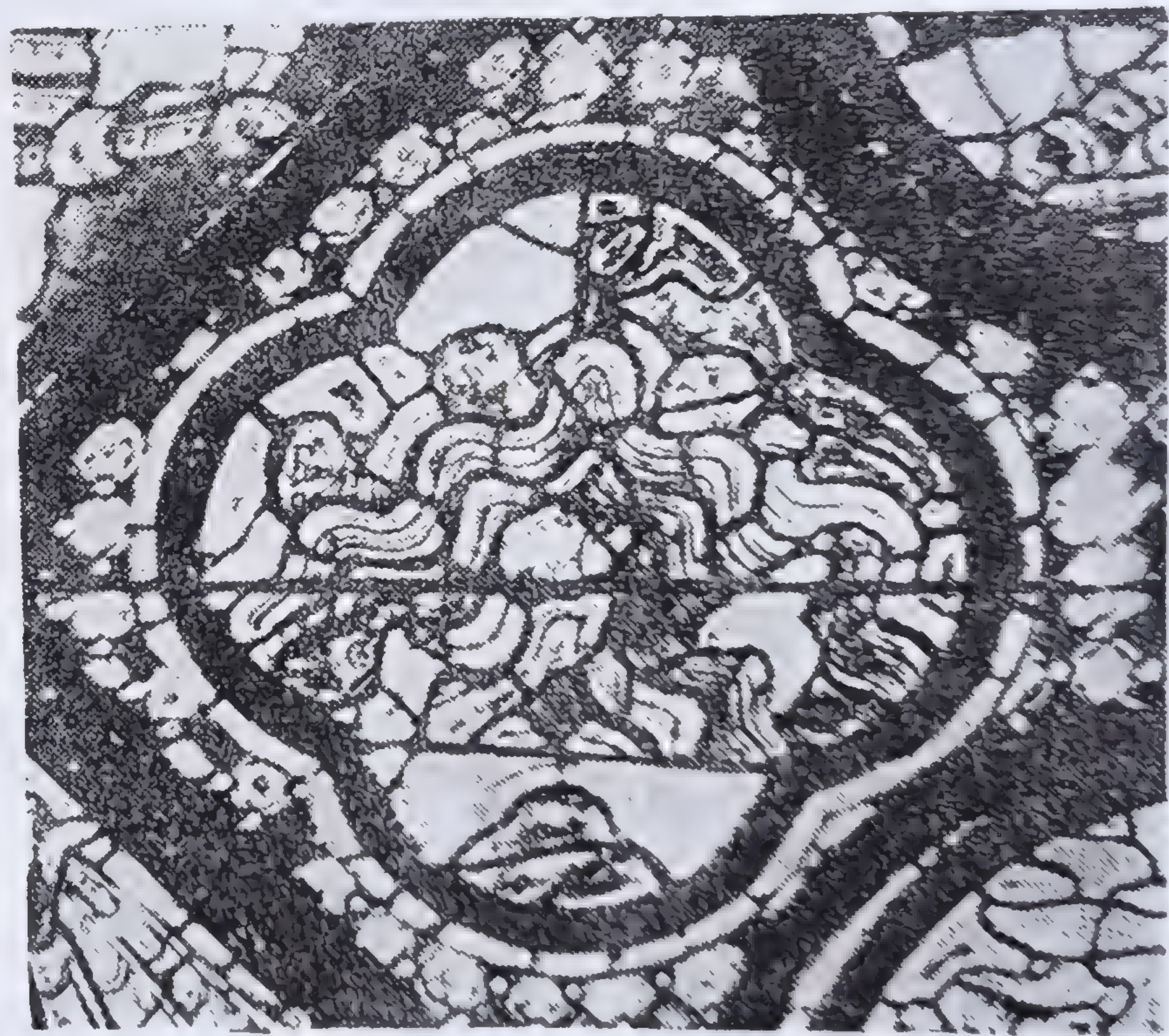
tală contribuie la o consolidare a structurilor omogene. Asamblărilor de tipuri elementare le urmează decupări complexe, însă unificate.

Multiplificate în interiorul unei ferestre, medalioanele permit să intre aici un foarte mare număr de reprezentări. Dar apare o nouă dificultate: este greu pentru personaje să circule în interiorul cercurilor, al ovalelor, al poligoanelor, al poliloburilor, al curbilor întretăiate. Instalarea unei imagistici din ce în ce mai prolixă era condiționată de o restabilire a echilibrului natural.

Fără îndoială, trebuia ca toate compozițiile să se adapteze, într-o anumită măsură, cadrului lor, însă fără a se deforma, fără a-i suporta legea absolută. Îngerii arcuiți, constituind ei înșiși semimedalion pe cele două părți ale mandorlei lui Hristos din *Înălțarea*, tot de factură romanică, de la Poitiers, sînt un ultim exemplu izolat al acestor conformități, inspirat de altfel de un timpan. Noua dezvoltare este dominată de principii opuse. Figurile se înscriu



A



B

mai mult sau mai puțin armonios în rețeaua geometrică, păstrându-și totuși libertatea. Dacă nu este suficient loc, ele o depășesc sau sînt tăiate. Reprezentările se desfășoară deseori pe un subbazament orizontal, amenajat ca o scenă de bîlci. Antichitatea clasică recursese la același mijloc, desfășurînd, în interiorul medalioanelor, terenul în perspectivă precis delimitat. În unele mozaicuri, avem adevărate insule suspendate⁸⁶. În manuscrisele carolingiene, aceste mici insule devin platforme sau simple bare drepte. Evangheliarul lui Henric al II-lea așază jîțul Sfîntului Marcu pe o estradă, susținută de o mică arcă⁸⁷. În vitralii, suportul este alcătuit din cornișe, traverse, benzi cu inscripții. Sînt și lucrări de artă solide, închegate, care, fiind frecvent utilizate, sfîrșesc prin a se integra în decorul scenei. De aici rezultă adeseori efecte surprinzătoare (fig. 28). La Chartres⁸⁸, pe un pod se văd paturile din *Nașterea lui Hristos* și din *Adormirea Maicii Domnului*, mesele din

Cina cea de taină și din Nunta de la Cana. Și tot pe un pod înviază Lazăr. La Canterbury⁸⁹, Răstignirea, Coborîrea în mormînt, Învierea și Înălțarea lui Hristos se desfășoară pe un pod. Obişnuiți să se folosească de pod ca de un suport pentru reprezentări, imagiştii uită adevărata lui destinație. Se produce atunci cea mai paradoxală intervertire. La Sens⁹⁰, fluviul pe care-l traversează Sfîntul Eustatîu nu curge pe sub pod ci pe deasupra lui, în timp ce la Chartres⁹¹, Potopul se revarsă în el cu corpurile înghițite de ape. Torentul care a devastat lumea trece pe un apeduct fără a-l deborda.

Acest pod nu este totdeauna o construcție. Suportul orizontal al compoziției poate fi alcătuit dintr-o mobilă, dintr-un morman de corpuri: apostoli prosternați în *Schim-*



Fig. 28. Scene pe pod: A. Nașterea (Chartres). — B. Potopul (Chartres). C. Răstignirea (Canterbury).

barea la față, răniți și morți într-o bătălie sau chiar dintr-o simplă nivelare a solului. La partea de sus, scenele sînt adeseori limitate printr-un „tavan”, de arcade, antablamente, nori, benzi; pe laturi — de turnulețe, porți, arbori, făpturi în picioare. Un aranjament de panouri rectilinii este realizat printr-o dispunere, ieșită din comun, a elementelor. Procedul rupe complet cu tradiția monumentală a secolului al XII-lea. În arta romanică, imaginea, arhitectura și ornamentul sînt strîns unite. La vitraliul gotic, imaginea este izolată prin despărțituri succesive, medalionul ornamental sustrăgînd-o ordinului de arhitectură, eșafodajul platformelor sustrăgînd-o geometriei ornamentului. Aceste cadre interioare, adeseori disimulate, îi asigură o desfășurare independentă.

Deși decurgînd din același patrimoniu și răspîndite prin aceleași izvoare, cele două sisteme, folosite la vitralii, arcade și medalioane, sînt comandate de rațiuni contrarii: una menține unitatea compoziției, cealaltă o fragmentează. Una este săracă în iconografie, cealaltă este supraîncărcată⁹². Ele corespund totodată la două umanități care nu se întîlnesc una cu alta. Personajele sub baldachin ocupă în general ferestrele înalte. Figurinele din medalioane sînt răspîndite în părțile colaterale și în capele⁹³. În interiorul edificiului, lumea uriașilor și lumea piticilor au fiecare o zonă proprie. Totuși, joncțiunea se face după secolul al XIII-lea.

Frontierele dintre aceste lumi se șterg pe măsură ce figurile de sub baldachin se micșorează și medalioanele devin mai puțin aglomerate și se reduc la compartimente izolate. În catedrala de la Rouen, personajele din ferestrele înalte coboară în capela Fecioarei (1340—1350). Deși așezați în cuști frumoase de sticlă, arhiepiscopii orașului apar aici mai accesibili și mai puțin impunători. La Evreux, Beauvais, Rouen, sumedenii de medalioane se răspîndesc sub baldachinuri. Cele două serii sfîrșesc prin a se confunda. Dar vitraliul se îndreaptă de pe acum către noi efecte. Culorile se sting progresiv. Grisaille-ul pătrunde în ferestre. El scaldă cadrele arhitecturale și ornamentale, devine fondul tablourilor⁹⁴. O atmosferă aerată și limpede urmează saturațiilor cromatice. Apar profunzimi, se conturează în același timp un relief, fără a altera caracterul feeric al reprezentărilor. În această lumină de zi irizată se eșafodează pe sticlă galbenă și pe sticlă albă edificii din ce în ce mai complexe, din ce în ce mai ușoare, și cu aceste arhitecturi fantastice se fac încercări sistematice de perspectivă. La Evreux (vitraliul lui Pierre de Mortain c. 1400), baldachinurile sînt prezentate nu numai din față ci și oblic, ceea ce implică o oarecare cunoaștere a legilor opticii. La Bourges (începutul secolului al XV-lea), la Riom (c. 1450), la Ambronay (a doua jumătate a secolului al XV-lea), la Metz (finele secolului al XV-lea), aceste cetăți fabuloase sînt de o realitate mai puternică decît figurile legendare pe care le adăpostesc. Ferestrele nu mai sînt despărțituri ale focului și ale tenebrelor. Ele se deschid spre nișe, spre galerii, spre spații construite și chiar spre peisaje însuflețite. Încă din secolul al XIV-lea, vitraliul începe să se apropie de pictură.

5

Avînd o înflorire strălucitoare, vitraliul a exercitat o puternică înrîurire pe diverse planuri. Însăși sculptura a suferit influența lui. Cu personajele lor, instalate în interiorul polilobilor și al arcelor sistemului de ferestre gotice, timpanele de la Sens, de la Saint-Urbain din Troyes și de la Lincoln sînt vitralii sculptate. Dar mai cu seamă, și mai întîi, la miniatură se observă semnele acestei acțiuni. În Psaltirea zisă a Blanchei de Castille (al doilea pătrar al

secolului al XIII-lea)⁹⁵, cadrele circulare se grupează câte două. În marile Biblii cu imagini moralizatoare (1226—1234, c. 1250)⁹⁶, acestea sînt câte opt pe o pagină, grupate pe două coloane, ca în deschiderile ferestrelor (fig. 22). Imaginile își regăsesc proporțiile și capătă chiar calitatea obiectelor în email, dar îmbogățite în conținut tipologic, în număr, în substanță epică. Numărînd mai mult de o mie de medalioane, ansamblul se desfășoară mai amplu decît în nave. Prin continuitatea sa perseverentă, lucrarea este demnă de constructorii catedralelor. Toate combinațiile cadrelor interioare sînt fidel urmărite. Podul este frecvent și apare și în reprezentările cele mai neașteptate: lanuri de grâu, fluvii, mări, edificii, orașe întregi ce se ivesc ca prin minune (fig. 29). Scene care au avut loc în interiorul unei case, al unui templu, al unei biserici se desfășoară deseori pe viaducte. Chiar și panourile drepte păstrează uneori aceste subbazamente. În *Viața Sfîntului Denys*, executată către anul 1250⁹⁷, se înalță poduri pe un teren orizontal unde sînt de prisos pentru echilibrul personajelor, care puteau fi plasate direct pe solul plat, și sînt insolite în raport cu subiectele. Motivul devine un atribut al compoziției, al cărei sens a fost uitat.

Medalioanele complexe sînt de asemenea reluate de miniaturisti, care reproduc formele lor succesive. Ornamentului cu patru lobi constituit prin asamblare, pe un pătrat, din patru cercuri incomplete, închizînd fiecare câte un grup (Psaltirea Jeannei de Navarre, c. 1250)⁹⁸, de tipul aceleia de la Sens (vitraliul Samariteanului Milostiv)⁹⁹, i se substituie ornamentul cu patru lobi, unificat, conținînd numai o singură figurație de tipul aceleia de la Sainte-Chapelle și de la Saint-Urbain din Troyes, care va supraviețui pînă la începutul secolului al XV-lea¹⁰⁰. În Evangheliile de la Saint-Chapelle, ecusoanele cvadrilobate se înalță de-a lungul coloanei textului, ca într-o lanțetă a capelei înseși. Cu linia lor, a cărei grosime și duritate amintește plumbul, unele din aceste picturi din secolul al XIII-lea, în care lumina este proiectată de pergament și aur, ne determină să ne imaginăm vitraliile de buzunar. Cadrele arhitecturale ale cărții, care continuă propria lor tradiție, reiau și unele dispuneri ale ferestrelor: edificiile, orașele pe arc se modernizează și se profilează adeseori în același fel. Dar această potrivire este limitată la o perioadă precisă. Baldachinurile se simplifică și tind să dispară din manuscrise, tocmai în momentul cînd în deschizăturile ferestrelor, iau cea mai mare extindere. Dominarea vitraliului durează mai puțin de un secol.

Începînd din 1300, miniaturii îi revine înțîietatea pe o anumită perioadă. Cu rafinamentul său tehnic, cu deformările sale delicate, cu grația prețioasă și afectată, manierismul gotic a luat naștere în compoziții de dimensiuni reduse. Tot ceea ce rămînea ca măreție și asprime, așezat pe pergament ca pe un zid, a dispărut repede. Sistemele se dezagregă mai întîi într-o agitație febrilă, dar apoi atmosfera se liniștește. Colțurile ascuțite ale figurinelor sînt înfășurate în contururi delicate. Reliefului sugerat de



Fig. 29. Medalioane cu pod: Biblie moralizatoare, al doilea pătrar al secolului al XIII-lea. Oxford, Bodley 270 B.





Fig. 30. Păsări cășărate carolingiene și gotice: A. Evangheliarul lui Carol cel Mare, 781—783. Paris, B. N. Nouv. Acq, lat. 1203. — B. Breviar de la Belleville, 1323, Paris, B. N., Lat. 10483. — C. Heures pentru uzul Parisului, c. 1330. Paris, Muzeul Jacquemart-André, I. — D. Pontifical de la Besançon, secolul al XIV-lea, Paris, B. N., Lat. 17330.



culori, și linii fără forță, îi succed volume modelate cu umbre transparente, într-un spațiu din ce în ce mai plin. Medalionul devine o fereastră rotundă, panoul rectangular o fereastră în care viziunea unui univers de basm se îndreaptă către „un vis al vieții”¹⁰¹. Ilustrarea manuscrisului se concentrează în ea însăși și se separă din ce în ce mai mult de decorul său.



Această divizare, care se precizează încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea, sfârșește prin a se traduce în două meșteșuguri și în doi termeni distincți: pictorul, *naratorul* sau *istoricul*, executând miniaturile; *miniaturistul*, făcând literele, chenarele și vinietele¹⁰². Ilustrarea și ornamentarea nu mai sînt tratate pe același plan. Una caută să evadeze către regiunile sale himerice, în timp ce cealaltă creează la suprafață propriul său univers. Cu toate că este menținut pe foaia plată, decorul se animă și el. Aici vedem dezvoltându-se cu cea mai mare amploare cele două noi motive, pe care le-am semnalat la sculptură: planta agățătoare și figura cățărată.

Frînată printr-o stilizare a jumătăților de frunză și a rinsourilor romanice, sub impulsul temelor islamice¹⁰³, înflorirea vegetației însuflețite la manuscrise este în întîrziere față de ornamentul de arhitectură și va rămîne mult timp asociată arabescului. În Psaltirea lui Ludovic al IX-lea, frunze rupte în bucăți își fac apariția pe spirale încă rigide. În picturile grupate în jurul lui Maître Honoré (*Honoratus illuminator*)¹⁰⁴, crenguțe verzi, de stejar și de iederă, se grefează în întregime pe ramuri pe jumătate abstracte, care se mlădiază și se desprind. Apariția unor noi frunze schimbă structura și dispoziția ramurii. Mai mari, în cea mai mare parte *palmipartite**, cu rupturi adînci, dar continuînd să se aplatizeze pe pagină ca într-un ierbar, ele necesită o desfășurare mai mare. Spiralele se desfac. Tijele se dezdoiesc. Ele se îndreaptă și urcă de-a lungul bordurii ca pe un zid sau cad lin, oscilînd. În general, planta agățătoare este susținută de un „spalier”, un cadru rectiliniu plasat în jurul textului și al ilustrației. Ea se compune dintr-o cracă unică cu ramificații la intervale inegale, deschizîndu-se în evantai pe margine. Totul este dezordine și viață în aceste compoziții. Ramurile șerpuiesc, frunzișul tremură. Dar claritatea desenului, farmecul lor pronunțat și culorile adeseori ciudate — în *Chroniques de France*, copiate către 1375—1379 pentru Carol al V-lea¹⁰⁵, frunzele de iederă sînt în întregime din aur, tijele albastre — fac din această vegetație o orfevrărie și o minune a naturii. Sistemul persistă în secolul al XV-lea, dar acum cedează locul altor plante fantastice, cu frunze mari crețe din decorul flamboiant, cu flori și fructe de culoare scli-

* Referitor la frunzele palmate, ale căror despărțituri pătrund pînă aproape de baza limbului. (N. Tr.)



A

Fig. 31. Caraghioslicuri carolingiene: A. Prima biblie al lui Carol cel Pleșuv, c. 846. Paris, B. N., Lat. I. — B. Evangheliar al lui Lothar, 849—851. Paris, B. N. Lat. 266

Fig. 32. Bazaconii gotice: Biblie latină, secolul al XIV-lea. Bruxelles, B. N. 9157.

pitoare, contrastând cu flora împăienjenită, punctată cu pete vii în jurul unor tije abia vizibile, pe care sînt deseori aruncate.

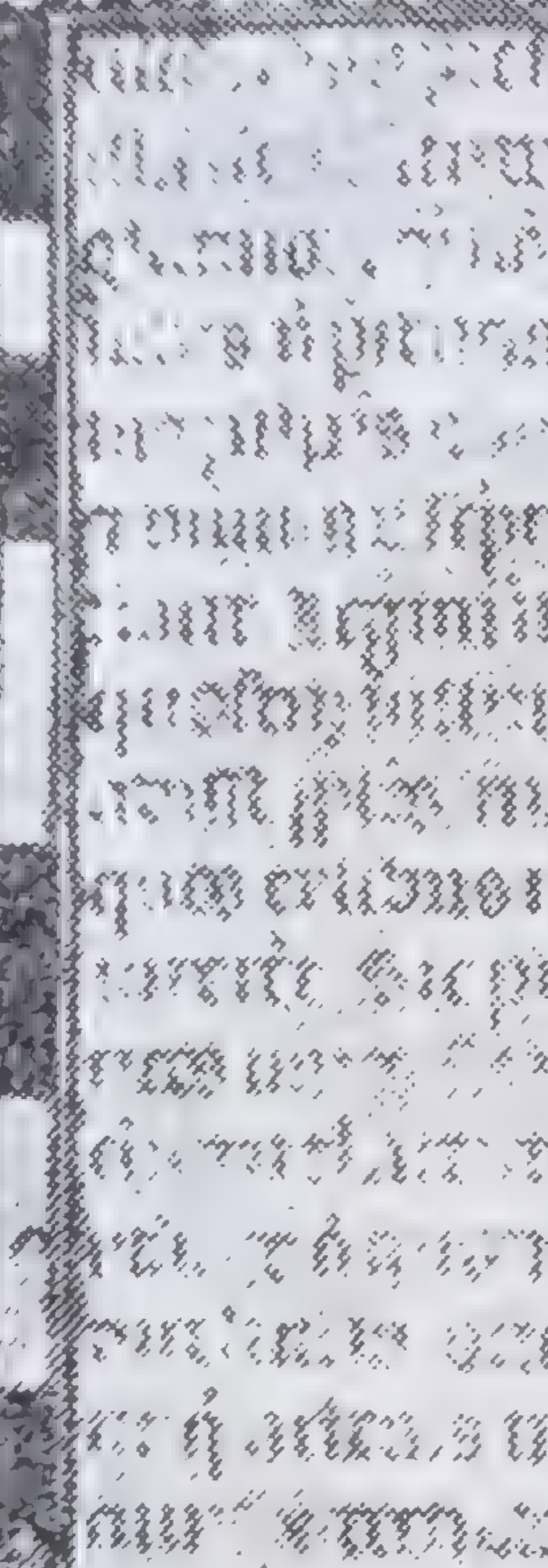
Cu aceste ornamente, tema elenistică a figurii cățarate¹⁰⁶ prinde din nou viață, reluînd în același timp formele sale preromanice. Manuscrisele carolingiene au folosit-o frecvent și au integrat-o în decorarea lor. Păuni, cocoși, rațe și fazani care, în Evangheliarul lui Carol cel Mare (781—783)¹⁰⁷, se îmbulzesc spre *Fîntîna dătătoare de viață*, se agită într-o vegetație împrăștiată și unele dintre păsări se așază pe ramurile sale (fig. 30). Păsări avînd rol de acrotere*, pentru tablele de canoane** și alte cadre arhitecturale, se cațără deseori, și ele, pe frunziș sau pe linteluri, care sînt adevărate plante agățătoare¹⁰⁸. Pe baghetele delimitînd marginea superioară, apar ființe animate de toate speciile. În Evangheliarul lui Lothar (849—851)¹⁰⁹, un centaur împeștrît azvîrle o săgeată pe o carte, în timp ce în prima Biblie a lui Carol cel Pleșuv (c. 846)¹¹⁰ se află un întreg univers microscopic, o femeie și curtea sa de păsări, un păstor și turma sa, care defilează în capul paginii. Diversiunile pitorești, independente de conținutul cărții, pe care le vedem țîșnind cu o vervă neobișnuită în manuscrisele gotice, se găsesc deja realizate în aceste capricii (fig. 31 și 32).

* Ornament sau mic piedestal destinat să susțină o statueta sau un vas ornamental, situat deasupra cornișei. (N. Tr.)

** Ancadramente arhitecturale pe manuscrisele ce cuprind reguli bisericești. (N. Tr.)

B



[illegible][illegible][illegible][illegible]



Anluminura din secolele XIII și XIV reia aceleași imagini, de păuni, de cocoși cocoțați, precum și scenele de vânătoare și cursele nestăvilite de-a lungul tijelor. Un câine se lansează în urmărirea unui iepure. Personaje se învîrtesc în jurul unor animale. Cu trăsăturile lor precise, cu nerv, fără cea mai mică urmă de schematism romanic, unele din aceste figuri se apropie de creaturile secolului al IX-lea și, pe pagina cărții, ele sînt distribuite în aceleași locuri: vînătorile cu gonaci și cu șoim dintr-o Biblie din secolul al XIV-lea¹¹¹ se desfășoară, ca și scenele cîmpenești din Biblia lui Carol cel Pleșuv, pe bagheta superioară a chena-rului. Dar năzbîtiile gotice sînt mai alerte și mai exuberante decît cele carolingiene și repertoriul lor este infinit mai bogat. Iepuri, vulpi, maimuțe, acrobați se precipită în vegetația de pe margini, se zbenguie ca niște păsări, mișună pe toate ramurile și fac mii de giumbușlucuri. Activitatea este debordantă. Dansuri întregi, întreceri de animale se succed pe suporturile flexibile și ușoare, lansate deasupra vidului. Cîteva orchestre sînt în activitate. Măgarii, țapii agită instrumente muzicale. Ca într-un circ, o greblă ser-



Fig. 33. Plante agățătoare și figuri cățarate antice: Oudna, mozaic.

vește adeseori de arcuș. Executate pe „greementele”* cu frunze, aceste farse par să țină de magie și de miracol. Dar desenul rămîne corect și plin de viață. Prin acuitatea sentimentului pentru natură, avînd gustul anecdotei și al originalității, elenismul gotic depășește tot ceea ce a fost creat mai înainte în acest sens. Rînsourile și ghirlandele populate de amorași și de animale mici cocoțate acolo, unde se pare că se aude ciripit de păsări, care încadrează frecvent, în mozaicurile greco-romane (fig. 33), scene mitologice, sînt reînnoite și îmbogățite în evul mediu.

Astfel formele sînt eliberate de convenționalul arhitecturii și al ornamentului. Ele părăsesc masele construite și geometria decorului lor, refăcînd legătura cu o ordine an-

* Tot ce servește la echiparea și manevrarea unei ambarcații sau unei nave cu pînze. (N. Tr.)

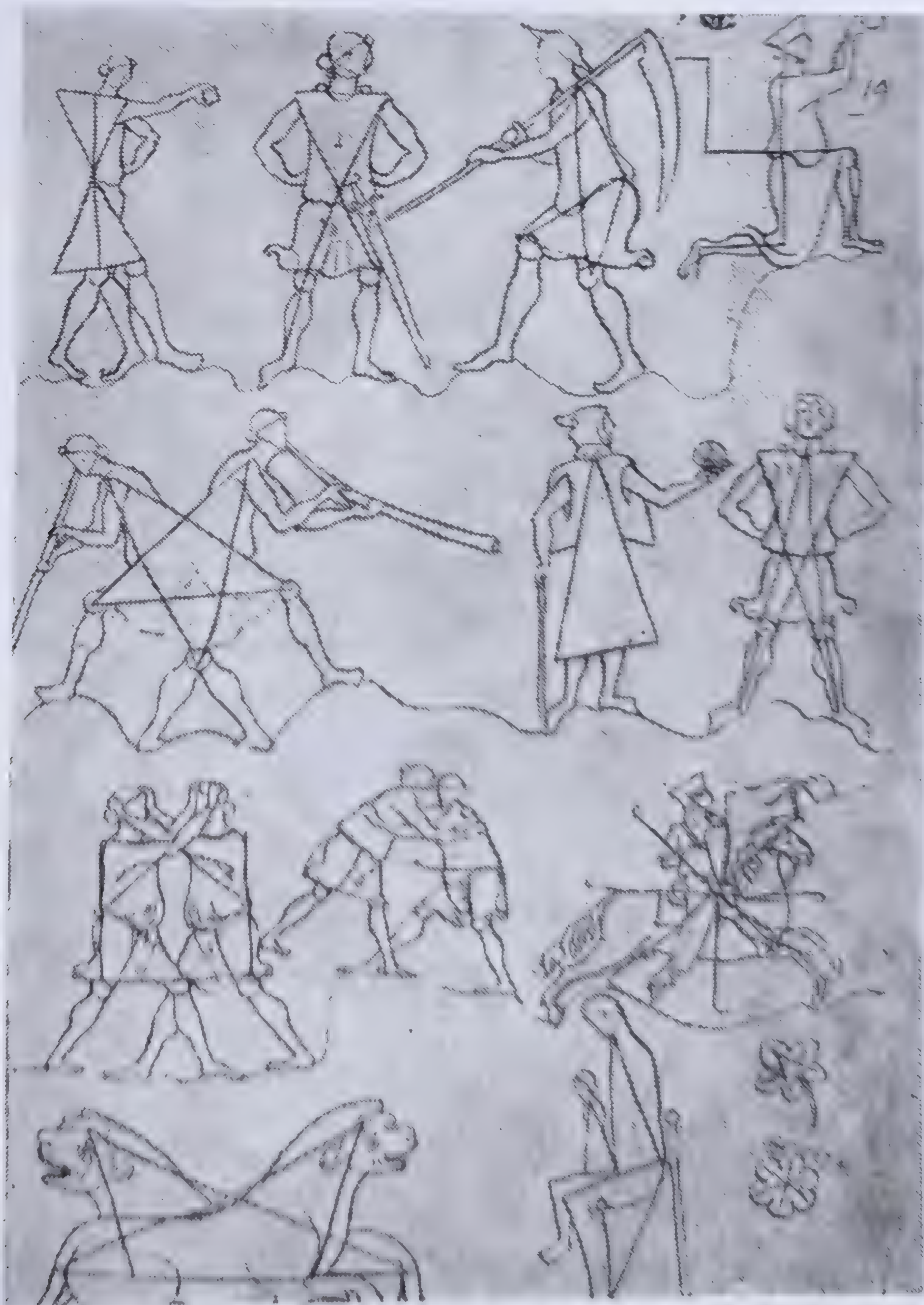
terioară, elaborată într-un moment când arta occidentală nu cunoscuse încă aceste servituți. În interiorul unui edificiu din ce în ce mai ușor și mai translucid, plastica monumentală se reconstituie după un model care îi este propriu. Figura omenească scapă de sub legea cadrului, închizându-se în locurile retrase ale nișelor și ale baldachinurilor ridicate pentru ea și pentru glorificarea sa. În interiorul medalioanelor, este protejată printr-un dispozitiv de poduri și de panouri disimulate. Sistemul își găsește întreaga dezvoltare la vitralii. Pictura manuscriselor se reînnoiește potrivit aceluiași principii și în aceleași condiții. Pagina își pierde valoarea de pictură murală și o rețea de spații precis delimitate îi oferă sălașuri din ce în ce mai adânci pentru distribuirea independentă a personajelor și a scenelor. Revenirea la figura cățărată și la planta agățătoare consfințește, la rîndul său, sfîrșitul abstracției. Totul evoluează spre iluzie și spre reprezentarea exactă a naturii. S-ar fi putut crede că, în aceste circumstanțe, artificiile și conformitățile care dominau în arta romanică luaseră sfîrșit în mod irevocabil, eliminate de ecloziunea unor forțe contrarii. Totuși nu este așa. Elementele supraviețuiesc anevoie, ascunse sau refulate, pentru a se reface, la prima ocazie, cu convențiile și cu temele lor, pe un nou teren.

Evul mediu este alcătuit din continuități și din reveniri. El păstrează mereu un dublu aspect. Descoperirea realității își găsește loc într-o arhitectură ireală, în care se re-creează o veche închipuire citadină. Imaginile se eliberează de ornament în interiorul unui labirint de figuri regulate, consolidate de geometria antică și orientală. În mijlocul unor eșafodaje ametoare, a unor perspective disproporționate și al ficțiunilor, se restabilesc echilibrul și măsura vieții. Însoțită de fantezii și de capricii, însăși revenirea la „clasicismul” preromanic pregătește calea spre învierea lumilor factice care le-au urmat. Ciclurile reîncep pe diferite planuri însă se succed în aceeași ordine.

CAPITOLUL

2

Rezistență romanică în arta gotică



Pe pagina de titlu, *Arta geometrică: albumul lui Villard de Honnecourt*, fol. 19.

1. *Sculptură: supraviețuiri*. Sculptură romanică în prima etapă a arhitecturii gotice. Paris și Ile-de-France. Grup Soissons-Laon și înflorire în regiunea Champagne. Două teme romanice restabilite prin intermediul izvoarelor carolingiene: *imago clypeata* și Isus în slavă. Izgonirea temelor romanice în arierplan.

2. *Sculptură: transpunere*. Formare a consolei zoomorfice sub statuie. Cheile de boltă ale ogivelor: rozete antropomorfe și grupuri de animale. Geneza garguiului*. Garguiul antic și bestiarul monumental al evului mediu.

3. *Manuscrise*. Arhaisme pariziene. Dragoni în încadrarea miniaturilor. Supraviețuire a inițialei zoomorfice. Monștrii filiformi reîntâlnind animalul celtic. Villard de Honnecourt, dublul său geniu: desene după lucrări de artă antice și pe teme romanice; geometrism reînnoit și abstracții romanice.

* Jgheab sau burlan scurt pentru scurgerea apei la edificiul, ornamentat, adeseori cu reprezentări de animale fantastice, caracteristic stilului romanic și celui gotic. (N. Tr.)



ngajându-se pe un drum nou, evul mediu nu renunță în mod metodic, în bloc, la trecutul său. Elemente ale acestuia persistă în nucleele și în înseși centrele unde se cristalizează lumea gotică și nu numai în timpul perioadei de tranziție care, prin definiție, are un dublu sens. Le regăsim mult dincolo de limitele sale, totodată sub formă de supraviețuire directă și de transpunere în sculptură ca și în anluminură.

Dacă pe portalurile regale de la Chartres, Etampes, Le Mans nu mai există capiteluri zoomorifice, acestea sînt numeroase la Saint-Denis (c. 1140), la Bourges (1150—1160), la Saint-Loup-de-Naud (1165—1170). Crochiuri de Monfaucon¹ le înfățișează la Saint-Germain-des-Prés (1163). Vaste ansambluri sculpturale, în care se degajează statuia și un tip al figurii omenești, continuă să reproducă monștri înscriși în ornamentul geometric sau vegetal. Numai o anume retragere a reliefului și volume mai accentuate marchează data. Însă, prin acest joc, ele se conformează unui decor într-o desfășurare mai liberă. Poate că frecvența unor tipuri antichizante, precum sfinxul înaripat și sirena-pasăre², corespunde deopotrivă unei evoluții în timp, care face să reînvie acantele. Dar alte teme romanice sînt mai puțin numeroase: păsări, grifoni antitetici sau înlănțuiți, vînători și bătălii. La Bourges, unele din aceste compoziții sînt sculptate chiar pe coșurile cu baldachin. Rețeaua geometrică păstrează o remarcabilă perfecțiune. Ființe animate și rinsouri se răsucesc ca niște resorturi. Tijele se înmulțesc și se îngustează. Cîteodată ele se detașează de fond și formează adevărate grile, înălțîndu-se pe o pînză de



Fig. 1. Sculptură romanică din prima arhitectură gotică: Laon, capitel la transept, 1160—1180.

umbră. Figurinele, care se agită ciorovăindu-se și cățărându-se unele peste altele, se aplică strâns pe ornament. O sculptură romanică cu înfățișare barocă, prin luxul și rafinamentele sale subsistă pe un portal care, pe de altă parte, îi zdruncină legile.

Aceleași repertorii persistă la navele primei arhitecturi gotice. La Sens³, capitelurile arcaturilor absidelor laterale și ale deambulatoriului (1150—1160) oferă întreaga gamă a acestor motive fundamentale: păsări și patrupede, făpturi fantastice și oameni reprezentați după cele mai bune reguli ale stilisticii ornamentale. Un personaj cu cap enorm își apucă picioarele așa cum își apucă cozile sirena marină, adaptându-se la aceeași curbă. La Paris, ultimul stil romanice dobândește, prin capitelurile robuste de la Saint-Germain-des-Prés (deambulatoriu, 1163) și de la Saint-Julien-le-Pauvre (1160—1180), o calitate monumentală. Animalele, păsările, sirenele și sfinxul se imobilizează pe coșuri, înscriindu-se cu rigoare în ieșindurile lor.

Această prelungire a unei arte, lucru cu totul natural pentru această epocă și chiar la această serie de monumente, este și mai întinsă în regiunile mai mult sau mai puțin depărtate de centrele novatoare, mai mult sau mai puțin dependente de factorii locali. În primele biserici gotice din Vexin (Limag, c. 1156, Wy-Joli-Village, a doua jumătate — sfârșitul secolului al XII-lea)⁴, și mai departe spre nord, la Lucheux (absidă, 1160—1170)⁵, capitelurile sînt decorate din belșug. Ființe fantastice, grifoni, măști, personaje puternic disproportionale, apar cînd într-o vegetație stufoasă, concepută ca un grilaj abia fixat de coș, cînd decupîndu-se cu uscăciune pe un fond nud. Însă în partea de nord-est a regiunii Ile-de-France, această stabilitate este deosebit de tenace. O bună școală romanică, care a dat o artă pe cît de împlinită pe atît de pură ca aceea de la Urcel, produce o nouă înflorire în a doua jumătate a secolului al XII-lea. Châlons-sur-Marne (Notre-Dame-en-Vaux), Novion-le-Vineux, întreaga familie a bisericilor mici din Soissonnais vădesc diversitatea și bogă-

ția lor. La Ambleny, Glennes, Hautevesnes, Lhuys, Marigny-en-Orxois, Torcy, Treloup, Vailly, Veuilly-la-Poterie⁶, eșalonându-se de la 1160 pînă la începutul secolului al XIII-lea, coșurile de sub ogive sînt pline de monștri. Ființele compozite, patrupedele cu corp dublu sau cu cap dublu, animalele-rinsouri, animalele-croșete se înmulțesc pe un relief solid și plin, într-un moment cînd, în alte părți, universul lor este în declin. Personajele, cioplite chiar în blocul capitelului, păstrează deformările lor expresive. Sîntem departe de secătuire, de epuizare. La Marizy-Saint-Mard (c. 1180), la Saponay (sfîrșitul secolului al XII-lea)⁷, tratarea exprimă o asprime populară, care reînvie anumite aspecte ale primei sculpturi monumentale a evului mediu. Am putea crede că tot acest grup întîrziat se explică prin conservatism provincial, dacă aceleași trăsături n-ar figura și la două mari catedrale gotice, Noyon și Laon.

La Noyon (1160—1175)⁸, motivele zoomorfice sînt combinate pe un fond gol (sfinx), pe croșete (dragoni), pe acante (centauri luptînd, păsări antitetice) și pe rinsouri (hibrizi și patrupede). Pe un capitel din cor, personaje apucă crengile care le înlănțuie. Cu frunzele lor lungi avînd extremitățile îndoite, cu tijele în secțiune rotundă derulîndu-se în curbe strînse, aceste ornamente derivă din tipurile de la Urcel și de la Châlons-sur-Marne. Același decor reapare la tribunele din cor și din transept, la Laon (1160—1180). Relieful este deseori detașat, însă fără să se desfacă (fig. 1). Caracterul romanice al acestei sculpturi este atît de pronunțat încît s-a presupus că ar fi vorba de artiști veniți din Languedoc⁹. Pe acest fond, se desfășoară o importantă serie la Reims.

R. de Lasteyrie semnalează un capitel la muzeul lapidariu al orașului, provenind de la un monument neidentificat, avînd contingentă cu același curent, dar într-un stil mai avansat¹⁰. Două personaje simetrice, un bărbat și o femeie goi (Adam și Eva?), se reliefează pe două rinsouri legate în as de cupă. În ciuda anumitor disproporții, cape-

Fig. 2. Subiecte romanice în decorul gotic: Reims, capitel la catedrală, 1230—1240.

Fig. 3. Subiecte romanice în decorul gotic: Lavannes capitel, secolul al XIII-lea.



tele, anatomia, modeleul delicat indică secolul al XIII-lea. În catedrală, mai multe capiteli ale pilaștrilor mari (1230—1240) reiau și teme arhaizante¹¹. Regăsim în ele alergările și luptele, patrupelele suprapuse, monștrii față în față (fig. 2), dragonii cu gâtul trasînd curbe regulate, de cele două părți ale arborelui vieții cu frunziș ca la Reims. Capul unui centaur, cu părul zbîrlit de vînt, reproduce un basorelief antic¹², dar partea sa din spate este în spirală. Relieful este suplu și căutarea adevărului în detaliu conferă acestei faune seculare o nouă viață și îi favorizează asimilarea. Fără îndoială, aceste elemente nu ocupă un loc prea mare într-o catedrală imensă. Vedem totuși cum fragmente ale unei epopei animaliere, transpuse în ornament, prind viață în interiorul unui monument care simbolizează tot ceea ce este mai realizat și mai pur în acea epocă. Nu se va insista niciodată îndeajuns asupra interesului prezentat de aceste anacronisme. La micile biserici contemporane din regiune, la Hans, la Margerie-Hancourt, la Lavannes (fig. 3), supraviețuirile sînt și mai puternice. Personaje-croșetă, măști, grupuri antitetice, monștri abundă, fideli grupărilor lor riguroase. De multe ori vegetația gotică rămîne în urma faunei romanice.

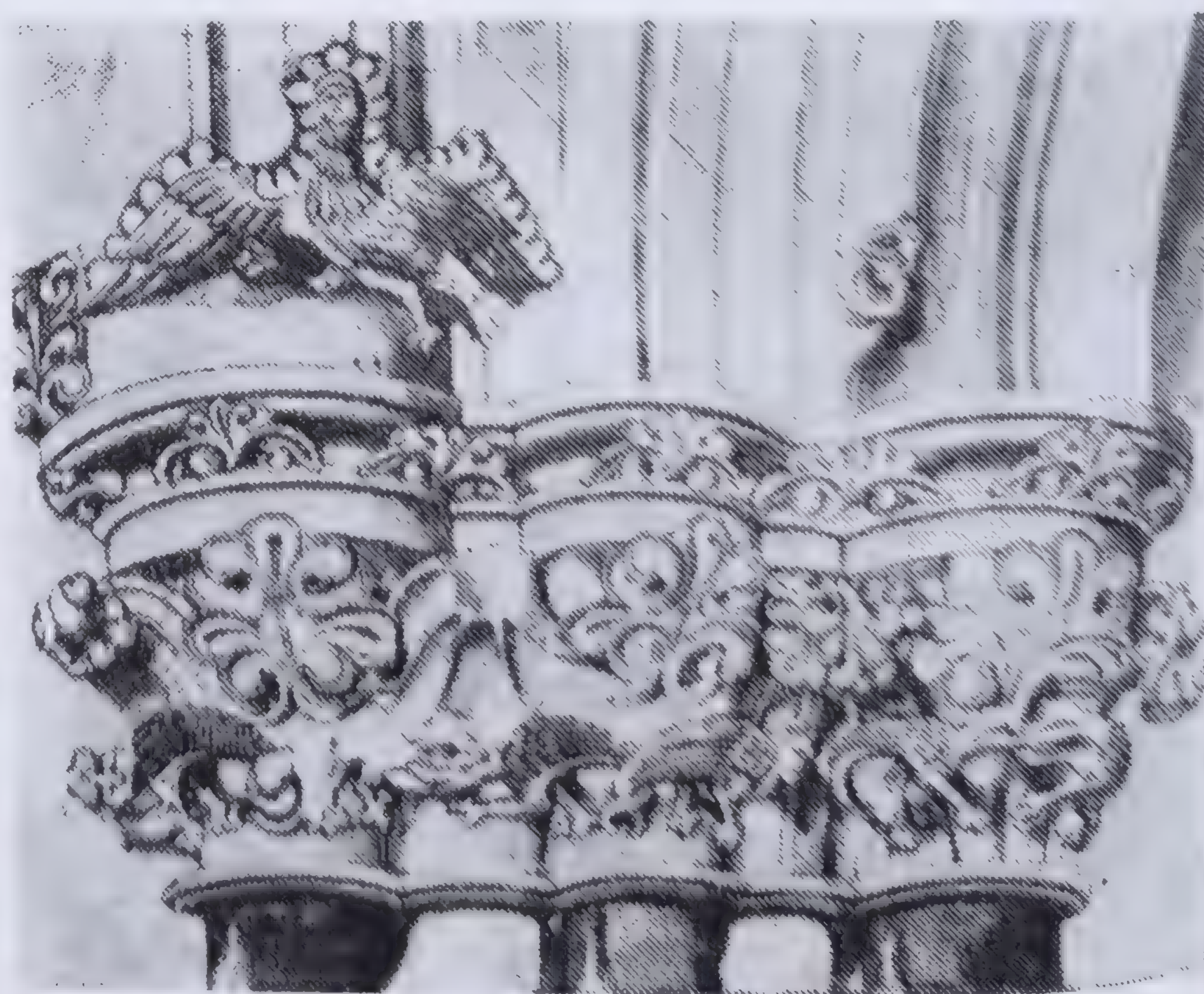
Cu straturile sale încîlcite de forme succesive, regiunea Champagne reunește condiții deosebit de propice pentru aceste retransmiteri, dar sistemele se restabilesc, paralel, în alte părți. La Le Mans (deambulatoriu, 1217—1270) (fig. 4), o friză cu iguane și cu sirene-păsări încolăcite înconjoară un capitel, ale cărui frunzișuri sînt larg răsfrînte. La Saint-Leu-d'Esserent¹³, două făpturi fantastice avînd cozile cu cap de șarpe, alcătuiesc un X pe un coș prevăzut cu o floră evoluată. Bestiarul ornamental mișună pe triforiul de la Semur-en-Auxois (mijlocul secolului al XIII-lea)¹⁴. Ca o nostalgie al unui alt ev, își manifestă prezența în vîrtejurile lumii noi. Chiar marile reliefuri, exe-

Fig. 4. Subiecte romanice în decorul gotic: A. Le Mans, capitel în deambulatoriu, 1217—1270. — B. Durham, capitel la cor, către 1260.

A



B





cutate pe baza unor principii contrarii, amintesc uneori de acesta.

Foarte vlăguit, redus și izgonit într-un colț, infernul din *Judecata de apoi* reprezentat de portaluri (Paris, Amiens, Reims), păstrează urma convulsiunilor care zdruncinau vastele sale compoziții romanice. Dacă figurile de sfinți sînt toate din noua generație, demonii, marcați cu semnul animalului, țin de neamul vechi al monștrilor. La Paris și la Amiens, pe vuta continuînd scena ispășirii care se desfășoară pe lîntel, ei ascultă încă de legea cadrului. Corpurile se încolăcesc într-o singură masă compactă. În timp ce în față cei aleși se înalță în liniște, ca niște statui, infernul se agită violent înlăuntrul blocului încorporat arhivoltei.

Două alte reprezentări se reconstituie în aceste ansambluri: figurile înaripate, orizontale și simetrice, purtînd un nimb; animalele cu partea din spate în aer de fiecare parte a unui personaj în picioare. La Amiens, îngerii care poartă nimbul Fecioarei, înveșmîntată în aur, se înfruntă ca pe arhivolte (Saintes, Aulnay, Parthenay), pe lînteluri (Sfîntul Mihail din Pavia), pe abace romanice (Moissac). Figu-

Fig. 5. Imago clypeata: A. copertă carolingiană a *Evangheliarului din Lorsch*, c. 800. Biblioteca Vaticanului. — B. Amiens, Fecioara aurită, c. 1260.



A
Fig. 6. Hristos învingător al Răului: A. obiect de fildeș din Meuse, secolul al XII-lea. Florența. — B. Chartres, portal sudic, 1212 — 1220.



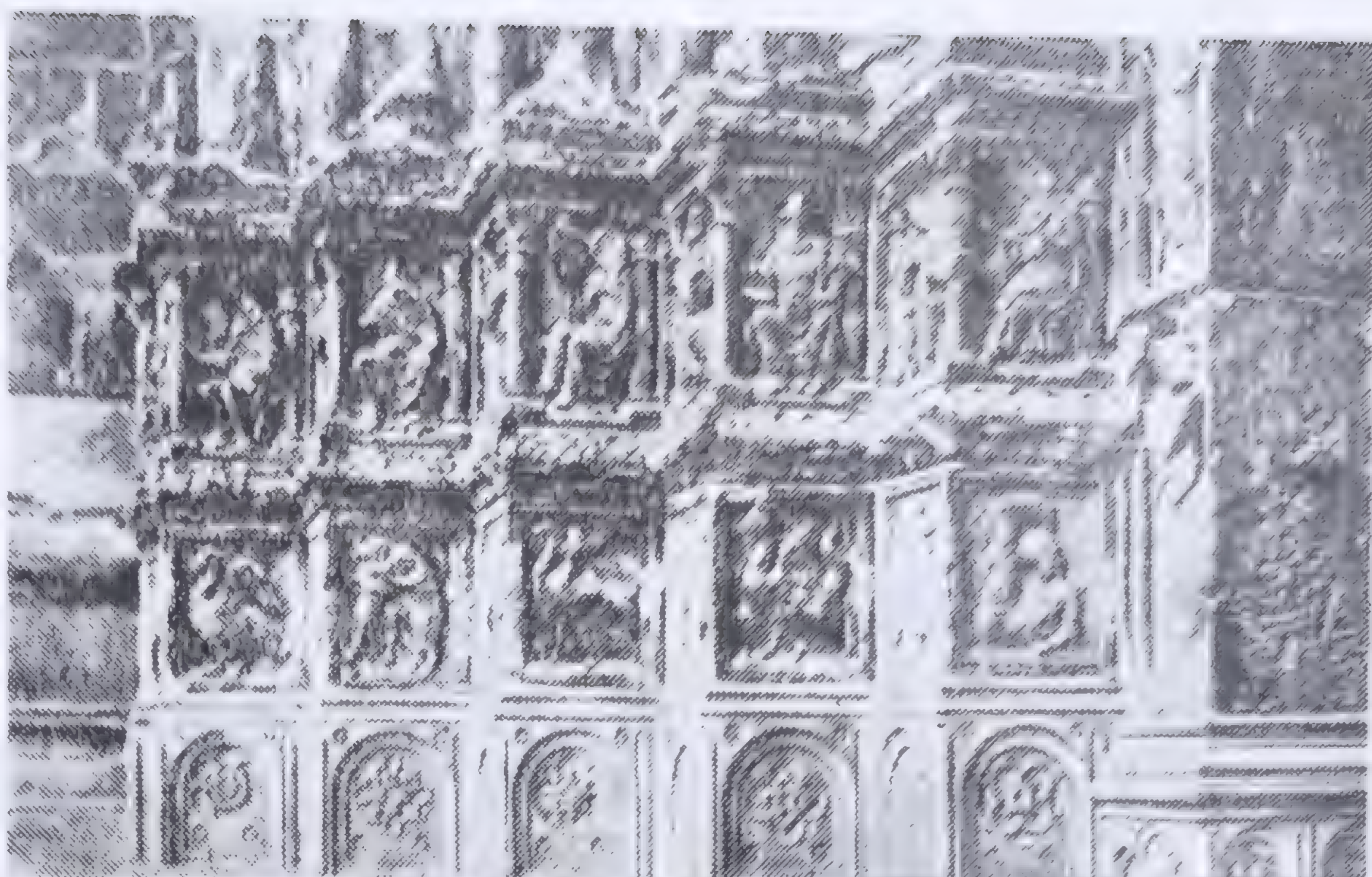
rile sînt pline de grație și se așază pe lintel ca o palpitație, dar aceeași *imago clypeata* a trecut în sculptura secolelor XI și XII, a sarcofagelor și a fildeșurilor lor antice¹⁵, pe care le vedem acum renăscînd prin intermediul direct al unei prime surse. Ferecătura Evangheliarului din Lorsch (c. 800)¹⁶, din grupul „Ada”, total impregnată încă de clasicisme paleocreștine, o pune totodată în legătură cu reprezentarea Mariei. Regăsim aici pînă și forma striată ca o scoică (simbol de nemurire la romani)¹⁷ a nimbului, pe care compozițiile romanice nu l-au asimilat (fig. 5). Motivul este redat, mai autentic și mai exact, reintroducîndu-se în același repertoriu.

Fecioara înveșmîntată în aur nu este singura care face să retrăiască această iconografie primitivă; Dumnezeu prilejuiește, la rîndul său, reluarea unei teme care figurează de asemenea pe ferecătura din Lorsch: Hristos strivind puiul de leu și balaurul, conform cu Psalmul XC, verset 13¹⁸. Subiectul era curent în aceeași serie carolingiană. Dipticul de la Genoels-Elderen (finele secolului al VIII-lea), placa de la Oxford (secolele VIII și IX) îl reprezintă¹⁹ de asemenea și a avut o vogă deosebită în regiunile Meuse și Bas-Rhin, unde persistă în decorul de orfevrărie (racla Sfîntului Hadelin, secolul al XI-lea — începutul secolului al XII-lea)²⁰ și chiar în relieful în piatră²¹ a cărui compoziție se romanicează întrucîtva. Animalele sînt mărite, partea lor din spate este ridicată. Ansamblul se compune, ca figurația lui Ghilgameș sumerian, dintr-un om în picioare între două animale sălbatice răsturnate, care, în arta creștină, s-a metamorfozat în Daniel între lei²², sau în Sfîntul Mihail călcînd în picioare doi dragoni²³. Un obiect de fildeș mosan din secolul al XII-lea (Muzeul Național din Florența) îl prezintă sub acest din urmă aspect și același aranjament apare nu pe intergolul catedralei picarde, ci pe portalul sudic de la Chartres (fig. 6), în timp ce la Amiens animalele, mult mai mici în raport cu statuia, sînt conforme prototipului. Grupuri fantastice și figuri în mișcare sînt reanimate în unele cazuri urmînd aceleași tendințe care au contribuit în cea mai mare măsură la combaterea lor. Totuși, acestea nu sînt decît ultimele scilipiri ale unui ev mediu perimat, a cărui reapariție se explică prin prezența lor în cadrul surselor renovatoare. Marea plastică renunță în general la aceste vestigii. De mult timp se revine la timpan. Pe vute, pe montanți și pe intergoluri, statuile elimină monștrii și nu aici, în interiorul cîmpului unde domnea, va putea bestiarul romanice să supraviețuiască. De la un anumit timp el caută de altfel o altă amplasare și fuge de locurile ce sînt la vedere, prea expuse cuceririi de noi forme. Fauna ornamentală este alertată și se retrage în adăposturi.

Fenomenul de migrație poate fi observat pe portalurile regale. La Saint-Denis, la Chartres, ornamentele eliminate de pe arhivolte coboară pe montanți reluînd tradiția lombardă de decorare a colonetelor²⁴, însă ascunse aproape complet de statui cînd ne plasăm în axul fațadei. Chiar privite din față, sînt abia perceptibile în adînciturile unde



A



B

Fig. 7. Bestiar antichizant:
A. Sens, subbazamentul portalului, 1200—1210. — B. Saint-Parize-Le-Chatel, capitel în criptă, secolul al XII-lea.

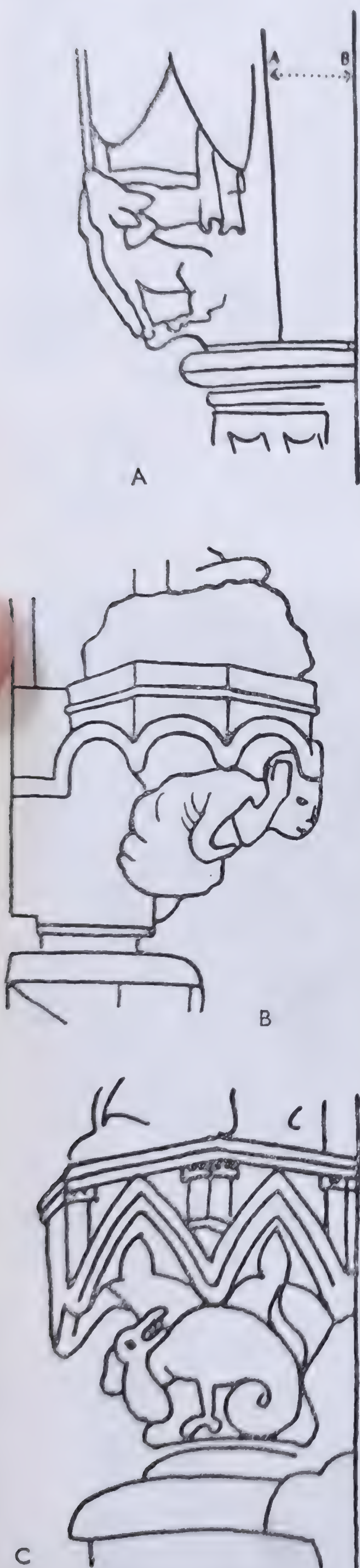
sînt plasate. Avem de-a face cu o țesătură de reflexe și cu o pînză de umbră în care mișună creaturi vii, centauri, himere, grifoni, personaje goale, amestecate cu arabescuri și cu rinsouri ale căror contururi apar, ici și colo, dacă sînt privite cu atenție. Temele ce se vedeau desfășurîndu-se pe portal sînt refulate pe părțile cele mai puțin vizibile. Aceeași grijă de discreție se manifestă la Le Mans, unde unica friză cu ființe înfruntîndu-se se găsește pe portalul sudic (c. 1158), în montantul porții. La Sens (1200—1210), vița de vie cu crenguțe înnodate tot în as de cupă, pe care se cațără păsări simetrice, o sirenă înaripată, un acrobat care-și trece capul printre picioare la fel ca pe un capitel de la Brive²⁵, este de asemenea ascunsă de statuia sfîntului Ștefan de pe intergol. Șirul de animale de pe subbazament (fig. 7), de inspirație elenistică, cu un pronunțat relief chiar și în mulurația cadrelor cu un brîu de mare finețe, restabilind de asemenea siluete romanice (sirenă-pește, grifon, sciapod, elefant cu turlă, o luptă cu un leu, o luptă cu un urs), nu se află în prim plan ci îndărăt în zona inferioară²⁶.

Aceste tentative de a păstra o imagistică și compoziții care au dominat o lungă perioadă, făcîndu-le să treacă pe planuri retrase, vor rămîne și ele fără urmare. Persistențele pasive slăbesc în mod inevitabil. Sistemele ar fi condamnate să dispară dacă nu ar exista paralel un proces al transpunerii lor pe structuri și într-o plastică renovate. Izgonită de pe capiteli, de pe arhivolte și timpiane, tradiția romanică este reluată pe console, chei de boltă și garguiuri.

2

Dacă deasupra marilor statui instalate pe portal, orice supraviețuire era exclusă din cauza înfloririi nestăvilite a baldachinurilor, cu totul altfel a fost la partea de jos, pe soclurile lor, a căror aranjare și funcțiune asigură o continuitate a formelor: primele console ale personajelor de pe montanți au fost împodobite ca și coșurile de pe capiteli-

Fig. 8. Console ale statui-
lor în secolul al XIII-lea:
A. Chartres. — B. Amiens.
— C. Reims.



rile romanice. La Saint-Denis, la Saint-Germain-des-Prés, se vedeau pe ele animale, monștri, atlanti²⁷. Pe portalul regal de la Chartres²⁸, o figură se sprijină pe două sirene-păsări în volume viguroase, cu cozi desfăcute într-o palmetă. Păsările adosate simbolizând Răul, călcate în picioare de Saint Loup, la Saint-Loup-de-Naud, sînt încă și mai puternice și trasarea lor geometrică nu este mai puțin fermă.

Motivele și compozițiile care, în principiu, sînt condamnate în aceste ansambluri, dominate de o umanitate monumentală, sînt permise pe unul din registre, unde se grefează și se desfășoară, ca un corp străin. Alcătuit la început dintr-o treaptă mică ajustată la fus, suportul se mărește pe măsură ce statuia se detașează și sfîrșește prin a deveni un ornament *cul-de-lampe* independent, care capătă ponderea sa principală. Decorul sculptat ia amploare în același timp, fără a se dezagrega. În aceste mase compacte și constructive, se păstrează cel mai bine conformitățile arhitecturale. Tema unui monstru și a unui viciu, dominată de un sfînt, contribuie, la rîndul său, la propagarea unui univers fantastic. Plastica romanică a folosit aceste contraste. La Souillac, marile reliefuri statice ale Sfîntului Benoît și ale Sfîntului Petru sînt așezate pe dragoni în X și pe un șarpe²⁹ cu mișcări convulsive. Așa se face că animalele care sînt plasate aici au adeseori puncte comune cu sculptura secolului al XII-lea. Patrupede în mers, un patruped și o pasăre, încrucișate, grupuri antitetice apar pe portalurile laterale de la Chartres³⁰, păstrînd un aspect arhaic. Vipera care servește de pedestal Sfîntului Ioan Botezătorul se încolăcește într-o spirală rigidă. Patrupedele de sub statuia Sfîntului Martin se înfruntă, riguros simetrice, potrivit unor reguli milenare. Ele nu se mișcă nici pe consola cu baldachin de la Amiens³¹. La Reims³², himere cu cap de om se înfruntă și dragoni își încrucișează gîturile (fig. 8 și 9). Imaginea lui Hristos triumfător se suprapune neîncetat pe aceste figurări de oameni cu o faună în mișcare sub picioarele lor și ei îi datorăm stabilirea „laimotivului” care se desfășoară și pe morminte³³. Dragonii, leii, animalele antitetice sau întrededorîndu-se, ce se instalează sub gisant, sînt supuse aceluiași aranjament. La Amiens, pe monumentul funerar în bronz al lui Evrard de Fouilloy (decedat 1222), care a pus piatra fundamentală a catedralei, reptilele înaripate sînt aplatizate ca și cele două animale de sub bunul Dumnezeu de pe marele portal. Ele se ridică pe dala funerară a lui Hugues d'Acé (decedat 1233, abația de la Champagne au Maine), corespunzător schemei lor clasice. Sub efigia Alicei de Brébi, stareță la Saint-Sauveur din Evreux (secolul al XIII-lea), monștrii sînt alipiti. Cu unicul său cap reunind două corpuri desfășurate în arabesc, creatura ține în întregime de vechiul fond ornamental și fabulos și prezintă un caz remarcabil de supraviețuire (fig. 10). Tema gisantului se leagă de tradiția greco-romană, așezînd personajul culcat pe capacul sarcofagului³⁴, dar bestiarul care abundă aici este medieval. Vedem deseori animale romanice simbolizînd Moartea și Păcatul



A



B

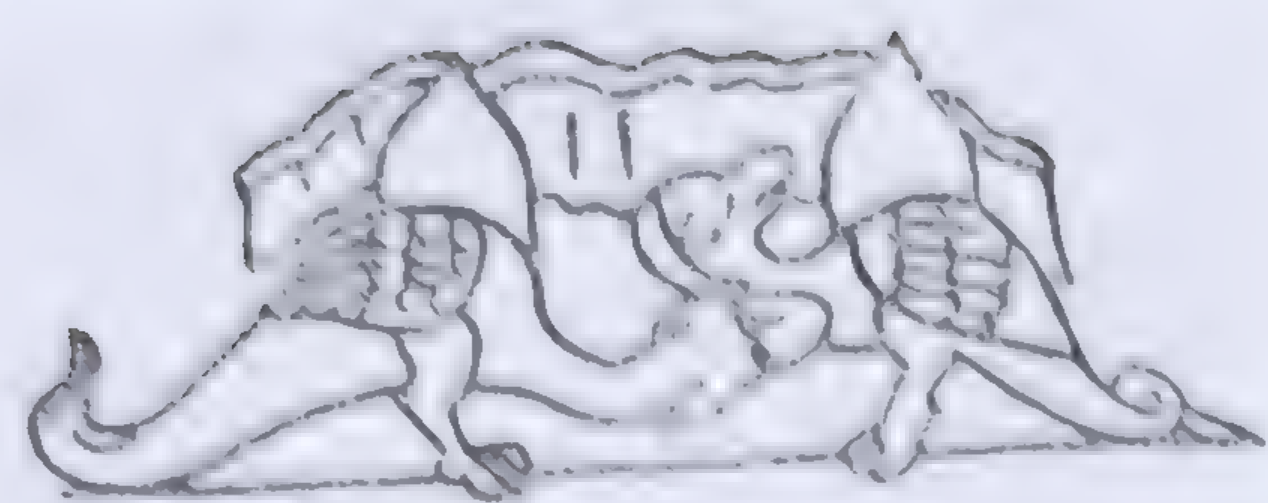


C



D

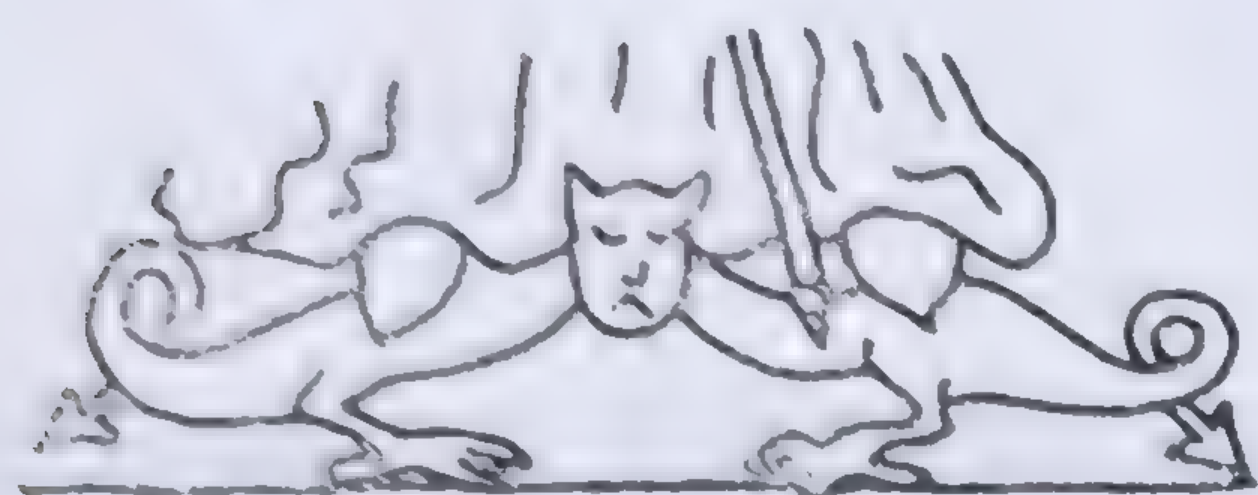
*Fig. 9. Grupuri antitetice
și acrobași romanici pe
console în secolul al XIII-
lea A. Chartres. — B.
Amiens. — C. Reims. —
D. Chartres.*



A



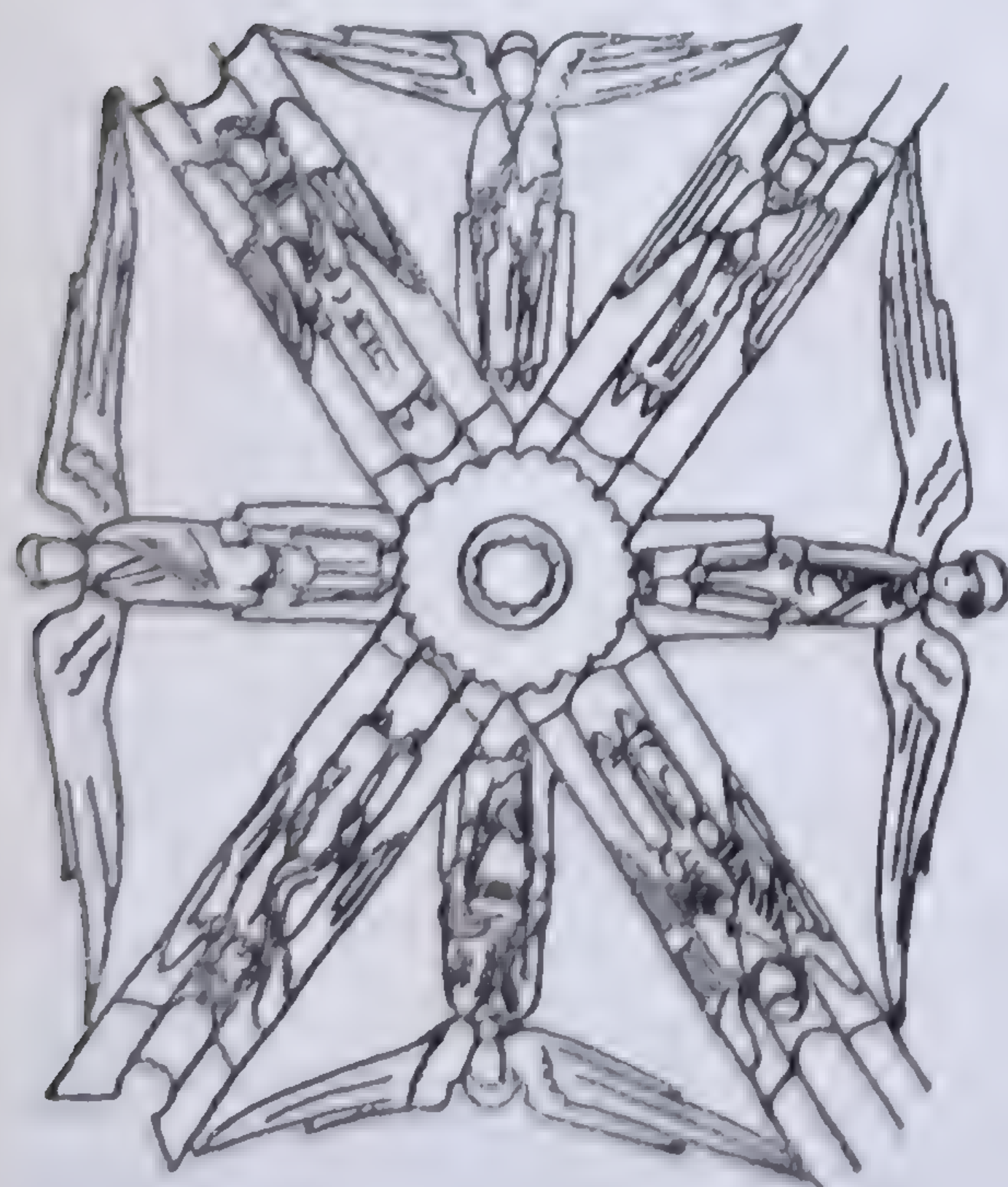
B



C

Fig. 10. Animale doborâte la pământ de către defuncți: A. Amiens, monumentul funerar al lui Evrard de Fouilloy, 1222. — B. Abația din Champagne, valea râului Maine, dală funerară a lui Hugues d'Acé, mort în 1233. — C. Evreux, dală funerară pentru Alice de Brébi, secolul al XIII-lea.

Fig. 11. Rozetă antropomorfă din prima arhitectură gotică: încrucișare de ogivo la Étampes.



călcate în picioare de defuncții gotici, tot așa cum erau călcate de marile figuri ale sfinților.

Introdus pe consolă, personajul suportă și el presiunea acestor forțe. Întreaga familie a atlanților, care era expusă pe fațade, pe capiteluri și coșuri romanice³⁵, este restabilită aici în diversitatea sa: omul chirrit, încovoiat sub povara sa, omul răsturnat, tîrîndu-se, „dansatorii” și „jonglerii”. Ei au trăsăturile și îmbrăcămintea epocii, însă tipul lor n-are nimic din proporțiile secolului al XIII-lea. Cu capetele mari, cu umerii largi, trunchiul pătrat, membrele atrofiate sau, din contră, de dimensiuni exagerate, aceste pocitanii păstrează semnul unei alte rase și toate aptitudinile necesare mișcării. Torsul se proiectează înainte, cu capul ridicat. Brațele se agită îndepărtînd coatele. Picioarele se îndoaie și se cramponază de mulurație. Relieful este detașat, pronunțat, totul fiind însă comandat de o rețea de contacte interioare. Corpul este parcă sfîrtecat prin sistemul de atracții și mobilitatea sa se datorește punctelor fixe între care trebuie să se înscrie. La Reims³⁶, la La Couture din Le Mans, omul este răsturnat și constituie o treaptă orizontală. La Amiens³⁷, un atlant duce povara nu numai pe cap și în mîini, ci și pe picioare. Un altul atîrnă, cu capul în jos, cu mîinile strîngînd coada ornamentului *cul-de-lampe*, deasupra astragalului, și pare că susține construcția în consolă cu picioarele sale ridicate (fig. 9 B). Sînt urmașii acrobaților romanici. Contrastul între statuile de pe montanți și omenirea de pe soclul lor este sesizant: de o parte stabilitate și echilibru, eliberare de ordinul arhitectural, în armonie și pace, de altă parte o familie de pitici care se zbat cu o frenezie disperată pe consolele de unde țîșnesc. Formele succesive se instalează pe portal ca în două straturi geologice suprapuse.

Sînt reprezentate deseori scene întregi³⁸. Doi îngeri ducînd o făptură (deasupra Sfîntului Modest), regele și martirul în fața idolului (sub Sfîntul Teodor), la Chartres, Irod scaldîndu-se într-o cadă între doi medici, la Amiens, reiau vechiul triptic în care figurile se înfruntă în jurul unui personaj în picioare. Cu toată diferența de tratare exterioară, sculptura este mai romanică prin respectul pentru axe și curbe simetrice, decît pe capitelurile de tranziție cu baldachin, unde ea este liberă. Reluată pe un suport conic, sensibil asemănător cu un epanelaj* din secolul al XII-lea, compoziția revine spontan către aceeași articulație. Aceste supraviețuiri și aceste reveniri își schimbă complet aspectul pe suporturi diferite, dar nimic nu este mai propice pentru revalorizarea unui procedeu decît refacerea lui pe date noi.

Cheile încrucișărilor de ogive au fost sculptate în mod frecvent și, dacă nu subzistă decît relativ puține exemple, aceasta se datorește faptului că multe dintre ele au fost înlocuite în timpul restaurărilor³⁹. Relieful servea mai întîi la întărirea punctelor slabe rezultînd din deschiderile prea

* Cioplirea brută a pietrei, acțiunea de înlăturare, la un bloc de piatră, a muchiilor inutile, pentru a-l da formă. (N. Tr.)

mari ale arcelor de sub secțiunile de boltă, însă a devenit foarte repede un simplu decor. La Laon și la Paris (Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Germain-des-Prés, Notre-Dame), unghiurile sînt consolidate prin două capete de om, la Vézelay, în tribunele pridvorului (după 1150), prin două torsuri de îngeri. Dar capete și triunghiuri sînt așezate radial în toate direcțiile. De cele mai multe ori, există o mască la fiecare intersecție⁴⁰. La Noyon (c. 1180), pe tribunele din centru, unde bolta este împărțită în cinci sectoare, sînt în număr de cinci. Seymour⁴¹ a comparat fețele lor cu o bărbie pronunțată, cu surîs arhaic și cu privire fixă, dintre care unele păstrează urme de policromie, cu capetele sculpturii antice a secolului al VI-lea. Sînt „horele” gotice. Sistemul dăinuiește pînă la mijlocul secolului al XIII-lea, la Arcueil, de exemplu. Măștile se așază și la nașterea ogivelor (Chars, Crouette)⁴² și chiar în mijlocul cheii de boltă (Laon, Bazoches, Bussiares)⁴³. La Saint-Bandry și la Chars⁴⁴, rozetele antropomorfe includ, în centrul bolții, busturi întregi. Tema este reluată la Étampes⁴⁵, unde se văd îngeri, regi și regine cu capetele între nervurile pe care par să le susțină cu brațele lor. În traveea a patra a navei laterale, compoziția este alcătuită din opt figuri înaripate, dintre care patru dintre ogive constituie un fel de elemente de legătură și de nervuri (fig. 11). Întins pe o rețea poligonală, ansamblul marchează o reafirmare a geometrismului romanice în rigoarea sa absolută, chiar în momentul cînd statuile de pe fațadă încep să se degajeze. Cheia de boltă devine un centru de atracție. La Soissons⁴⁶, se află o rozetă din șase îngeri așezați radial în jurul unei sfere celeste, a cărei prezență trebuie pusă în legătură cu simbolismul bolții. Într-o altă cheie de boltă, doi îngeri curbați își unesc aripile și picioarele într-un cerc cu Mielul Pascal în centru (fig. 12). Același motiv își are replica la Marigny-en-Auxois⁴⁷. Fauna romanice se orientează și ea în același sens. La Beaufort-en-Santerre⁴⁸, Mielul este înconjurat de patrupele antitetice. Jumătate din cheia de boltă a părții din spatele altarului de la Saint-Germain-de-Fly⁴⁹ combină iguane care se înfruntă, patrupele (lei?) adosate de o parte și de alta a unei cruci și le face să se rotească între ogivele ieșind din gura monștrilor, ca pe o arhivoltă (fig. 13). Châlons-sur-Marne (extremitatea de răsărit a bisericii de la Notre-Dame-en-Vaux, (după 1183?)⁵⁰, are o cheie de

Fig. 12. Chei de boltă istoriate în prima arhitectură gotică: Soissons.

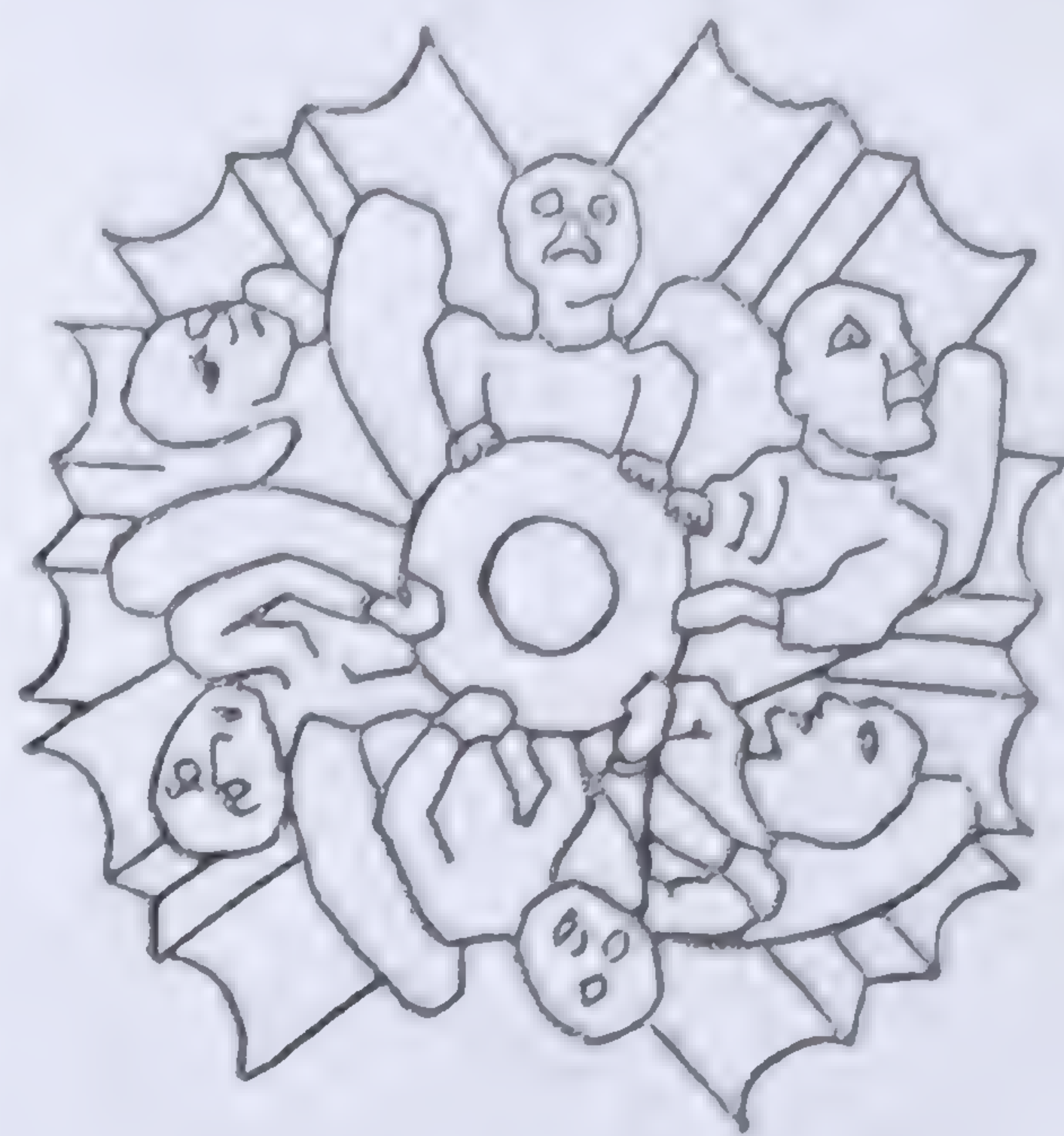


Fig. 13. Cheie de boltă romanțată în prima arhitectură gotică: Saint-Germain-de-Fly.

Fig. 14. Cheie de boltă zoomorfică din prima arhitectură gotică: Notre-Dame-en-Vaux, Châlons-sur-Marne.



boltă cu trei făpturi fantastice, semipatrupede semipăsări, urmărindu-se și formînd un fel de *svastică* cu trei ramuri în S (fig. 14). Cunoscut încă de pe plăcile scitice și de pe fibulele barbare⁵¹, motivul cu animale ce se urmăresc și se întredovorează în interiorul unei mișcări de rotație s-a răspîndit în evul mediu împreună cu inițialele zoomorfice O, D, Q. Însă el ia de la un grup gotic, pentru prima oară, dimensiunile și valoarea unui ornament de arhitectură.

Dacă pe cheile de boltă, procedeele romanice revin cu temele lor specifice, în ciuda reînnoirii structurii și a cadrului, garguiul, care nu apare decît în secolul al XIII-lea pe sisteme absolut independente⁵², nu face să prolifereze decît principiul metamorfozării formelor în monstru.

Stejari tineri, cu terminații animaliere, se găseau și în Egiptul faraonic. La Abusir, lei acoperă rigolele, care se află sub labele lor, țîșnind pe cornișele unui templu construit către 2300 î.e.n. Totuși, o desfășurare sistematică a acestui decor se vede pe monumentele greco-romane. Măști leonine sînt deseori fixate pe fîntînile și pe simezele acestor edificii. Pe cista* Ficoroni⁵³, un izvor este figurat prin botul fiarei fixat în stîncă. Animalul felin și jetul de apă sînt asociate în mod constant. În aceste compoziții intervin și alte animale. Casele pompeiene ne arată varietatea lor.

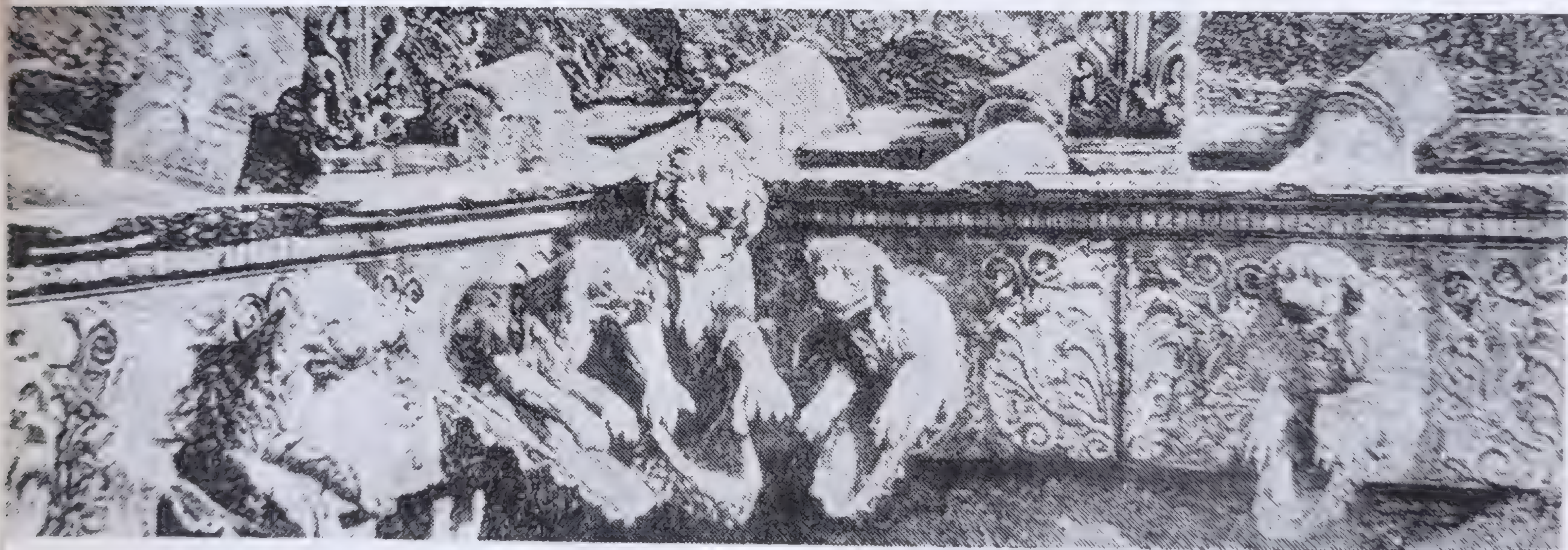


Fig. 15. Garguturi pompeiene: Atrium în casa Niobidelor.

Cîini, mistreți, pești, delfini călăriți de oameni se lansează de-a lungul antablamentului. Sculptura este din pămînt ars policrom. Uneori tuburile traversează corpurile, alteori se plasează sub pîntece. Nu este vorba de mici reliefuri, ci de figuri solide, proeminente, proiectate orizontal. Pe un fragment al cornișei de pe *atrium*-ul casei Niobidelor**, cinci patrupede cu jumătate corp (partea din spate a lor pare prinsă în edificiu), țîșnesc în șir strîns ca pe un monument medieval (fig. 15). În Franța, săpăturile arheologice de la Alésia au scos la iveală un gargui cu cap de cornut, cu gura larg deschisă⁵⁴.

* Mormînt preistoric în care mortul nu era în poziție orizontală, ci stînd pe călește. (N. Tr.)

** Personaje mitologice: cele șapte fiice și cei șapte fil ai reginei Niobe a Frigiei. (N. Tr.)

Arhitectura creștină și bizantină a plasat uneori aceste ornamente, capete de leu, personaje pocite sau grotești, la extremitățile conductelor de apă, fără a le da aceeași amploare. Constructorii romanici nu le-au asimilat. Singur Occidentul gotic, după o lungă eclipsă, a dezvoltat tema în integritatea ei. După Viollet-le-Duc⁵⁵, cele mai vechi garguiuri cunoscute se găsesc pe fațada catedralei din Laon (1210—1215). Sînt semipatrupede, ca pe friza pompeiană, însă sculptate greoi și schematic. Se compun din două asize, rigola și partea care o acoperă (fig. 16). Botul prelungește direct tubul. Labele sînt întinse dedesubtul gîtului. Corpul este lung, rigid, sprijinit pe o consolă cu mascaron. Brutalitatea trăsăturilor, rigoarea regulilor constructive, totul, în această plastică, poartă marca unui arhaism. Asistăm, în oarecare măsură, la prima eboșă a unui animal cioplit într-o piatră lungă ecarisată. Ținutul unde curențele „antichizante” au urmat direct supraviețuirilor romanice părea predestinat acestei geneze, condiționată de unirea a două serii și a două stiluri diferite.

Proliferarea acestui bestiar a fost prodigioasă. Nevoia de a diviza conducte de apă, în scopul de a multiplica căderile și a le reduce debitul, a determinat sporirea neîncetată a numărului lor și, pe de altă parte, carierele din bazinul Senei au oferit un material excelent (calcar dur) pentru aceste reliefuri, astfel că în această regiune s-a produs una din cele mai frumoase ecloziuni și o replămădire într-un spirit nou.

Odată ieșite din blocul de piatră, animalele dobîndesc foarte repede un aspect viu, însă fără a trăda vreodată armătura din care au luat naștere. Toate detaliile anatomiche, mușchii, încheieturile membrelor și ale aripilor, sînt extraordinar de exacte. Boturile care împrășcă apă par că scot răgete. Labele noduroase se agață de proeminențele streșinilor cu un gest nervos. Cu carapacea lor calcaroasă, dură, roasă de ani, aceste animale sălbatice evocă animale preistorice. Ființele fantastice apar exacte în deformările lor și chiar mai stranii prin rigoarea elementelor care le alcătuiesc. Niciînd corpul nu se detașează pe pivotul său tubular care îl traversează ca un fus sau care îi constituie mai curînd coloana vertebrală și ele par să asculte de cea mai mică inflexiune. Pe cornișele de la Notre-Dame din Paris (c. 1220—1230), monștrii sînt robuști și mărunți ca și conducta pe care o acoperă. Pe țevile mai lungi ale arcbutanților navei, gîtul se lungeste, corpul devine mai mic, labele se lipsesc de pînțe. Necesitatea ca jetul să ajungă cît mai departe posibil creează o specie mai delicată și mai cu nerv. La Sainte-Chapelle nu mai sînt jumătăți de corp: animale întregi se alungesc în afară. Cîteodată, ele își întorc cu furie capul, dar această mișcare, care pare spontană, este dictată și de un calcul: direcția firului de apă. Creatura este totdeauna adaptată funcțiunii sale. Participă și ea la ordinul de arhitectură, ca un accent care marchează diviziunile orizontale și punctele proeminente, evidențiază capetele contraforturilor, măsoară și pune în lumină elevația. Garguiul îi este atît de strîns asociat încît va deveni,

Fig. 16. Garguiuri antice și gotice: A. Laon, c. 1210—1215. — B. Alésia, c. 160. C. Notre-Dame din Paris, c. 1220—1230.

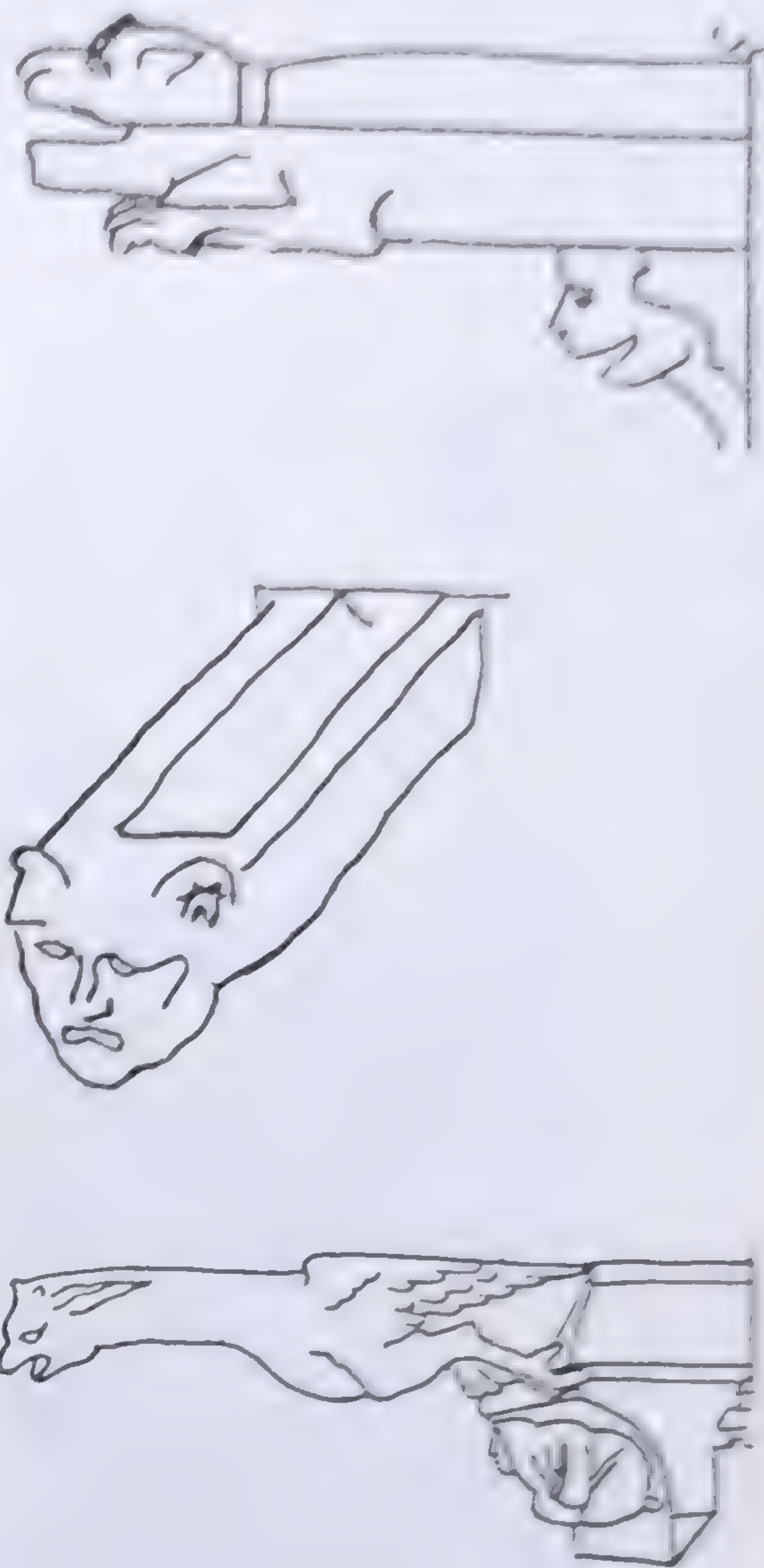
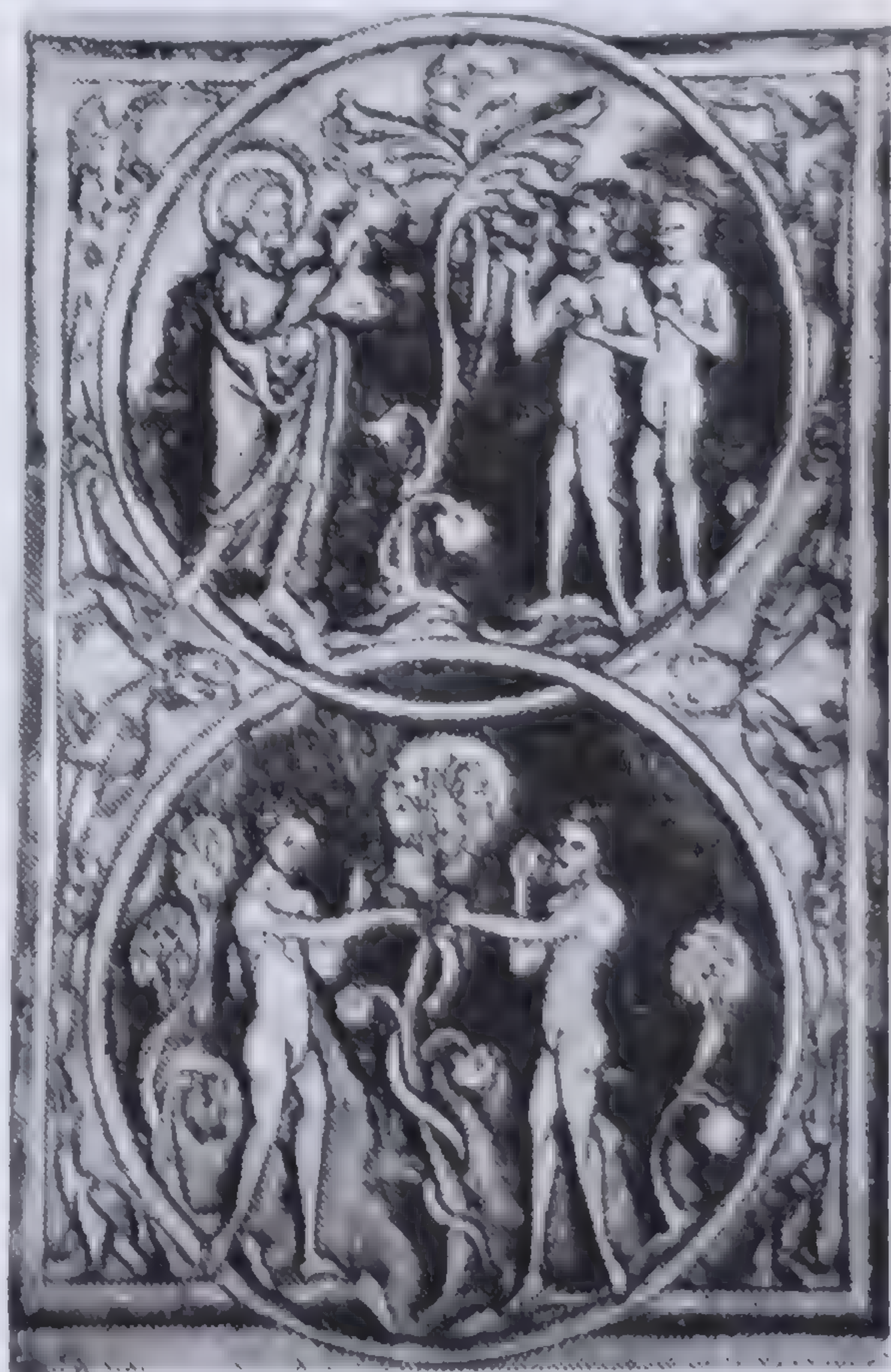


Fig. 17. Borduri zoomorfe ale miniaturilor: Psaltirea zisă a Blanchei de Castilia, al doilea pătrar al secolului al XIII-lea. Paris, Arsenal, 1186.



pentru imaginația populară și pentru poezii romantici, însăși expresia universului enigmatic al catedralelor.

Dintre diferitele transpuneri ale tradițiilor teratomorfe de-a lungul secolului al XIII-lea, tocmai în acest grup, în care natura animată izbucnește cu cea mai mare forță, se restabilește subordonarea cea mai accentuată a figurii față de suportul său architectural. Dezvoltarea are loc în două sensuri. Introdusă într-un sistem al evului mediu, tema elenistică, marcată de un realism pitoresc, îi asimilează conformismele, păstrând totuși caracterul său organic. Bestiarul monumental, care reapare acum, îmbracă formele vieții fără a renunța la legile sale. Nu mai este vorba de reluarea unor motive izolate ci de o tehnică a compoziției într-un repertoriu reînnoit.

3

Fig. 18. Monștri filiformi:
A. Biblie pariziană, prima jumătate a secolului al XIII-lea. Basel, A. N. III, 14. — B. Psaltire a lui Salaberga, secolele VIII—IX. Berlin, Ham. 553.

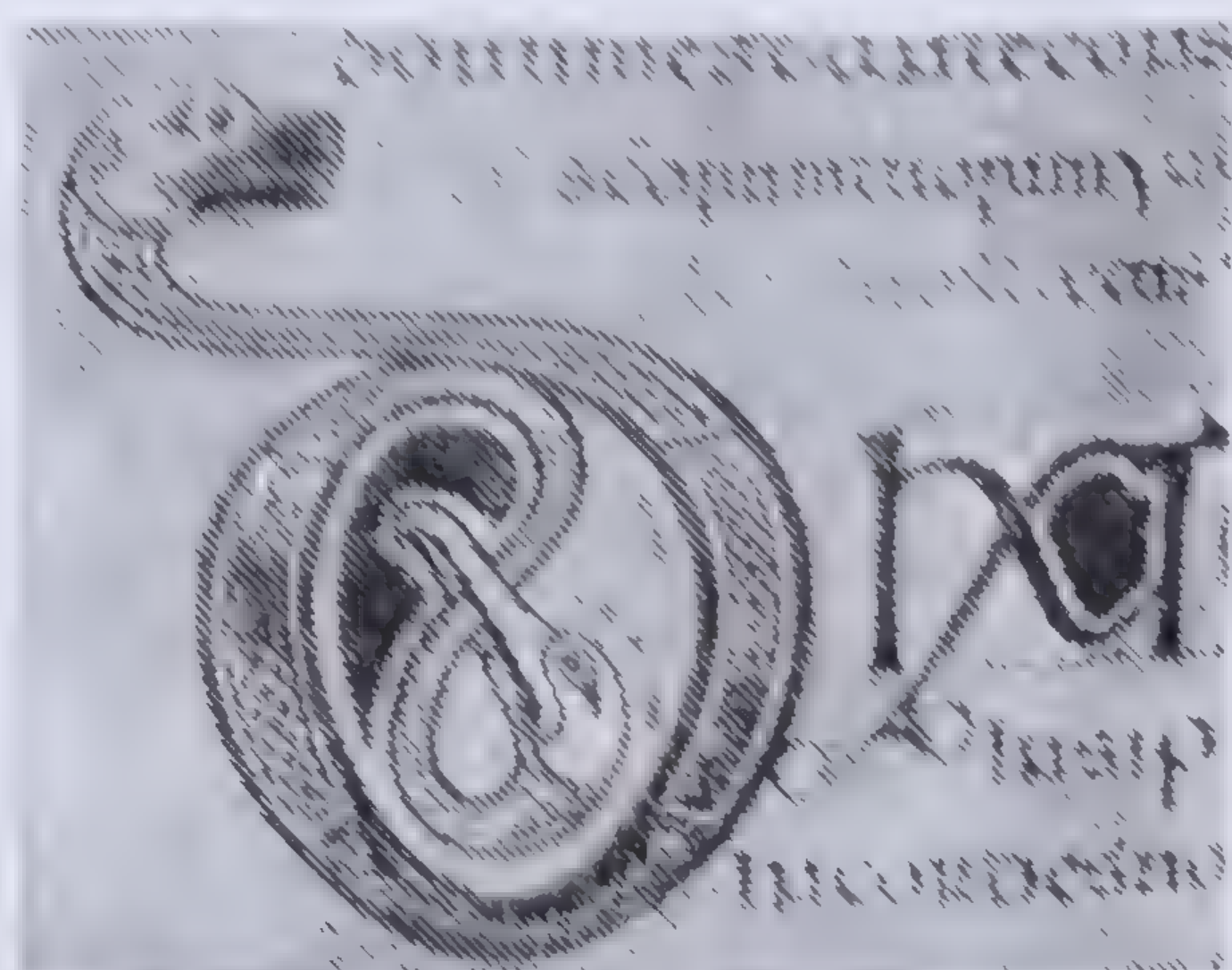
A



Supraviețuiri și transpuneri similare pot fi observate și la pictura manuscriselor. Din anumite puncte de vedere, aceasta rămâne chiar foarte în urmă față de sculptură. Până la sfârșitul secolului al XII-lea, nimic, în afară de un curent nord-vestic, nu se produce în domeniul său. Parisul nu este încă un centru novator. Culegerea de la Saint-Martin-des-Champs, terminată către 1190⁵⁶, legată de tradiția Cluny, prezintă o artă arhaizantă. Personajele sînt rigide și nemișcate, desenate după modele uniforme în care totul este convențional. Siluetele se îngrămădesc pe registre, contopindu-se într-o singură masă. Capetele se aliniază în rînduri continui ca un șirag de mătării. În *Lectonnaire* pentru uzul lui Saint-Victor din Paris (sfârșitul secolului al XII-lea)⁵⁷, trăsătura este mai nervoasă dar avem de-a face tot cu un manuscris romanice în accepția cea mai deplină a termenului. În plin secol al XIII-lea, *Chronique rimée de Saint-Martin-des-Champs*⁵⁸ copiază imaginea lui Filip I și a curții sale după un desen din ultimul sfert al secolului al XI-lea. S-a scris că „nimic fundamental, în forma decorativă, nu deosebește primele manuscrise gotice de acelea care le-au precedat în timp”⁵⁹.

Fauna romanice persistă în ornamentarea cărților și, în două din cele mai vestite dintre acestea, simbolizează fazele genezei artei noi (fig. 17). Patrupede și păsări antitetice, dragoni față în față, neavînd decît un cap la două corpuri,

B





A



B

Fig. 19. Umplutură zoomorfească a literelor la mijlocul secolului al XIII-lea: A. Inițială P, manuscrisul de la Pontigny, coll. Chester-Beatty. — B. Inițială C, Manuscris parizian. Basel B. I. 7 — C. Inițială I, manuscris francez. Admont, 128 (mărită).



se strecoară în mai multe *ecoinçons** printre medalioanele Psaltirii zisă a Blanchei de Castilia (al doilea sfert al secolului al XIII-lea)⁶⁰. Și mai târziu, în Psaltirea lui Ludovic al IX-lea (c. 1254—1270)⁶¹, bordurile cadrului mărginind scenele, care se desfășoară aici sub arhitecturi pe arc, nu au numai ornamente cufice**⁶². Mai multe dintre ele conțin dragoni cu gâturi încolăcite și cu cozi lungi, în formă de rinsouri cu frunziș rupt în bucăți (fig. 18 de la cap. I). Monstrul este alăturat vegetației pe cale să se deschidă, fără a altera schema sa intrinsecă. Strâns legat de două sisteme fundamentale ale primei perioade gotice, decorul zoomorfic atestă o mare vitalitate. Îl regăsim în interiorul literelor: un I umplut de un *entrelacs* romanice, ale cărui fragmente sînt constituite din dragoni⁶³; un C cu două animale avînd un singur cap, încadrate de două himere antitetice, dublînd același traseu în as de cupă⁶⁴; un P cu un animal cvadru⁶⁵; avem de-a face cu rafinamente tipice secolului al XII-lea (fig. 19). Inițiala, construită ea însăși cu animale și figuri omenești, se menține, nealterată, pînă la o dată avansată.

* Lucrare de zidărie sau de tîmplărie așezată la intersecția a două ziduri pentru a umple unghiul; ornament de colț în ilustrarea și legătura cărților. (N. Tr.)

** Formă veche a scrierii arabe, întrebuințată pentru caligrafiera coranului, luîndu-și numele de la orașul Kûfa. (N. Tr.)



Fig. 20. Inițiale zoomorfice: Pontifical de la Chartres, începutul secolului al XIII-lea. Orléans, 144.

În *Pontifical* de la Chartres (începutul secolului al XIII-lea⁶⁶), personaje încordate și alungite ca niște statui-coloane se multiplică pe jambajul* unui P (fig. 20). Partea rotunjită a unui U este un dragon robust, cu labe puternice, cu o mutră amenințătoare. Imaginea lui Hristos, care este așezată aici ca într-un medalion, reia tema lui Hristos triumfător de pe portalul sudic al catedralei, ale cărei origini carolingiene le-am menționat, însă complet romanizată: un Ghilgameș zdrobind monștri răsturnați.

Dezvoltarea generală nu întârzie, totuși, să modifice profund condițiile acestor supraviețuiri. Pe de o parte, inițiala este invadată de compoziții cu personaje și cu scene care se înscriu în ea ca într-un medalion, refăcând legătura cu o tradiție clasică, despre care Liturghierul lui Drogon** oferă exemple tipice, pe de altă parte desenul devine mai delicat, mai suplu, astfel că animalul are din ce în ce mai puțin loc în el. La prima vedere, tijele fragile ale marilor inițiale și ale literelor ornamentale de început de capitol din secolul al XIII-lea par să fie fără figuri. Un examen mai atent ne face, cu toate acestea, să descoperim deseori capete, piepturi de animale, aripi. Dragonii se ascund în meandrele lor. Nu mai avem de-a face cu monștri construiți solid, ci cu o rasă delicată, nervoasă și nu mai puțin tenace în adaptarea sa la armătura în care apare. Ea se încadrează chiar în măsura de a se confunda cu aceasta. În interiorul literelor A, B, D, L, Q, T, reptila este înfățișată în același chip ca în secolele XI—XII. Ea face o curbă, se agață de un jambaj drept, se încolăcește în jurul părții rotunde a literei, se întinde în linie orizontală sau atârână ca o coadă⁶⁷, dar identificându-se din ce în ce mai mult cu liniile pure. În unele cazuri, acest schematism evocă evul mediu timpuriu din Anglia.

Procesul prezintă dealtfel multă analogie cu ceea ce s-a petrecut în decorul carolingian influențat de aporturile venite de dincolo de Marea Mîneei unde, de asemenea, materia este total subordonată abstracției. Răsucită, încovoată, ruptă în mai multe locuri în labirintul treselor***, desfigurată în literele alfabetului, făptura vie devine deseori imperceptibilă. Un grup de manuscrise de la Sankt-Gallen⁶⁸ a făcut posibilă urmărirea etapelor acestei dislocări. Dragonul din interiorul unei litere își pierde labele, silueta se subțiază, se frînge în două, gîtul devine un fir, în fine capul dispare și el. Din animal, nu mai rămîne decît o curbă.

Unii dragoni gotici sînt apropiați de aceste figuri din secolele VIII și IX. Li se scot și membrele și întregul corp nu este decît o tijă subțire. Animalul în S cu care, într-o Biblie pariziană din prima jumătate a secolului al XIII-lea⁶⁹,

* Aici se referă la linia verticală a literelor, dar este și denumirea părților verticale decorate ale unei deschideri de ușă, fereastră sau cămin. (N. Tr.)

** Cavalier normand care a luptat în Sicilia împotriva sarazinilor (1038—1040) și la Apulii (1042); conte de Pouille din 1046. (N. Tr.)

*** Ornament arhitectural și decorativ, format din benzi sau cordoane în entrelacs (N. Tr.)



A



B



C

se termină bara unui L, este aproape identic cu monstrul filiform din Psaltirea lui Salaberga⁷⁰, executată probabil în Anglia, dar care se găsea la Laon în secolul al XII-lea. Acesta se compune de asemenea dintr-un cap și dintr-o spirală (fig. 18). Însă aici se oprește reducția. Ființa animată subzistă. Ea se retrage în tijă ca o himeră sculptată în „adăpostul” său, așteptând ora propice când va putea să recapete viață.

Fauna cu forme spiralate umple și ea fondul literei ornamentale de început de capitol. În inițialele mici din Cartea de rugăciuni de la Saint-Corneille din Compiègne (prima jumătate — mijlocul secolului al XIII-lea)⁷¹ abundă aceste mici animale cizelate. Avem de-a face cu compoziții minuscule, ale căror puritate și exactitate sînt acelea ale orfevrăriei.

Monștri mai robuști apar, dealtfel, din cînd în cînd, în ciuda stabilirii acestor sisteme rafinate. Cînd Villard de Honnecourt reprezintă un dragon în S, acesta păstrează, în ciuda caracterului viu, precis al desenului, vigoarea inițialelor romanice (fig. 21). Întreaga complexitate, toate contradicțiile epocii sînt consemnate în albumul său⁷²: ultimul stil contemporan, supraviețuirile multiple, diversitatea originilor. Adunată într-un spirit original, strîns asociată curentelor novatoare și, în același timp, foarte atentă la trecut — a fost chiar calificată ca arhaizantă — culegerea reprezintă o remarcabilă vedere generală a întinderii cunoștințelor și ale dedesubturilor „clasicismului” gotic, clarificînd un întreg ansamblu de probleme. S-a arătat⁷³ că un grup foarte mare (paisprezece figuri), reprodus de arhitectul picard, ține de o tradiție antică. Un Alexandru, un August și un Mercur au fost identificați după statuile în bronz. „Li sepouture d'un sarrazin”^{*} nu este altceva decît un diptic consular care, deși liber interpretat, poate fi ușor recunoscut. Lupte cu un leu (fig. 22) și o dansatoare, o „Salomee” acrobatică, provin de asemenea din aceste diptici sau din casete bizantine de fildeş. Sînt teme curente

Fig. 21. Dragon în S: A. Psaltire de la abația din Salem, începutul secolului al XIII-lea. Hildesheim, cod. sal. X, 10. — B. manuscris romanice, secolul al XII-lea. Admont, 105. — C. Albumul lui Villard de Honnecourt.

* Mormîntul unui sarazin, în franceza veche în text. (N. Tr.)

ale sculpturii romanice, redescoperite prin izvoarele lor, după cum s-a întâmplat și cu *imago clypeata*. Obiecte în fildeș, bronzuri vechi... Regăsim materialele și obiectele care au contribuit atât de puternic la elaborarea noilor forme. Seria cuprinde și un arbore cu un trunchi răsucit desfăcându-se în două, apoi împreunându-și ramurile, sensibil asemănător arborilor ottonieni, de pe porțile de la Hildesheim (1007—1015)⁷⁴ (fig. 22), de exemplu, care și el evocă un „clasicism” preromanic. În schimb, cei trei pești cu un singur cap sînt islamici⁷⁵. Grupați pe segmente de cerc întretăiate, ei aparțin celebrei serii *li ars de iométrie* care a fost interpretată ca o revelație postumă a procedeelor secolelor XI—XII⁷⁶ dar care împărtășește de asemenea concepțiile și practicile aceluia timp.

Treizeci și opt de compoziții sînt aranjate pe scheme care schițează canevasul, axele, sau contururile exterioare (fig. 24 și pag. 61). Ca la imagiștii romanici, subiectele sînt derulate pe o rețea liniară, dar fără să i se conformeze totdeauna în aceeași măsură. Raporturile variază între o supunere completă și o independență relativă. Călărețul din fila 19 nu are aproape nimic din rozasa cu opt raze



Fig. 22. Luptă cu leul: A. Dptic consular, c. 450. Leningrad. — B. Albumul lui Villard de Honnecourt.

pe care este așezat, în timp ce cele patru personaje încolăcite pe o cruce cu brațele cotite la dreapta fac una cu ornamentul lor. În categoria cea mai numeroasă, se stabilește un echilibru. Geometria dirijează amplasarea elementelor figurative. Imaginea se formează firesc, astfel că, uneori, dă chiar impresia că trama abstractă ia naștere spontan din realitate. În cele mai multe cazuri, sînt dealtfel asamblări dezordonate de figuri regulate și nu de epure simetrice. Realitatea implică unghiuri drepte, curbe care, pentru Robert Grosseteste (1175—1253), sînt sufletul universului. Trasarea lor degajată dă la iveală structura sa ascunsă. În raport cu concepțiile romanice, valorile sînt răsturnate: arta geometrică nu mai dă naștere la monștri. Ea ajută la stabilirea proporției și a așezării exacte. Stilistica ornamentală se destramă și se dislocă odată cu ecloziunea naturii. Motive pur ornamentale sînt și ele preconizate într-o serie din aceste combinații. Steaua cu cinci colțuri, desenată

dintr-o trăsătură de condei, fixează rând pe rând proporțiile și distribuția părților unui acoperiș cu gablul* său, ale unui cap bărbos, ale unui vultur heraldic, a doi gorniști, ale unei frunze polilobate din specia de la Reims. Ca un cod al armoniei, intervine în mod regulat în dispunerea diferitelor corpuri. Procedeul romanic devine suplu și se aplică desenelor gotice, continuând să facă speculații cu formele pure. O compoziție specific romanică se află de altminteri inclusă în acest grup: doi lei încolăciți pe o variantă a aceleiași rețele în stea, căreia i s-a suprimat un vîrf. Motivul, de origine orientală⁷⁷, a avut o foarte largă difuzare în sculptura⁷⁸ și în manuscritele⁷⁹ meridionale. Un capitel de la Wartburg și o bază de la Rolduc⁸⁰ indică reluarea lui în ținuturile nordice. La Villard de Honne-court, caracterul arhaic al felinelor rămîne imprimat în tăria și robustețea lor.

Crochiul este apropiat de scenele cu oameni care se înfruntă și își smulg părul, construiți tot geometric, foarte răspîndite în decorul secolului al XII-lea⁸¹. Un capitel la Anzy-le-Duc juxtapune cele două feluri de luptă. Imagini care nu sînt însoțite de o armătură schematică, dar care o sugerează în trăsăturile lor, completează aceste ilustrații. Animalele Evangheliste, leul și boul înaripați, îndîrjiți unul în fața celuilalt, provin poate dintr-o cruce procesională italiană asemănătoare aceleia de la catedrala din

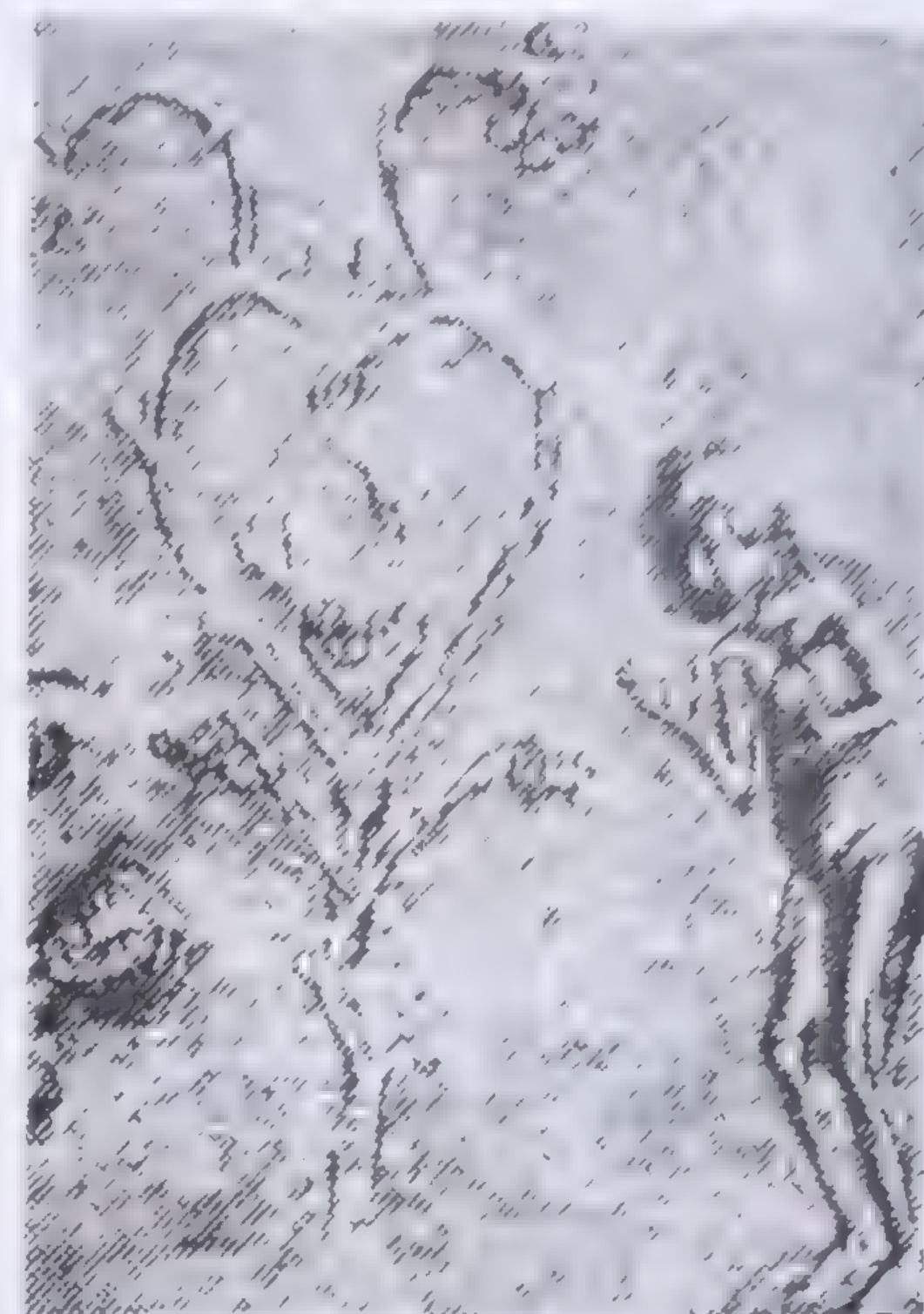


Ravenna⁸², însă înscriindu-se pe două curbe frumoase, care-și corespund. În alte părți, un cîine se încolăcește în formă de roată⁸³ ca nenumărate animale din reprezentări romanice.

Procedeele și motivele romanice sînt larg difuzate. Recunoaștem aceeași dualitate ca în atelierele din Reims, cele

* Fronton triunghiular mascînd panta acoperișului sau care încadrează un portal. (N. Tr.)

Fig. 23. Arbore cu ramuri innodate: A. Hildesheim, poartă de bronz, 1007—1015. — B. Albumul lui Villard de Honne-court.



A



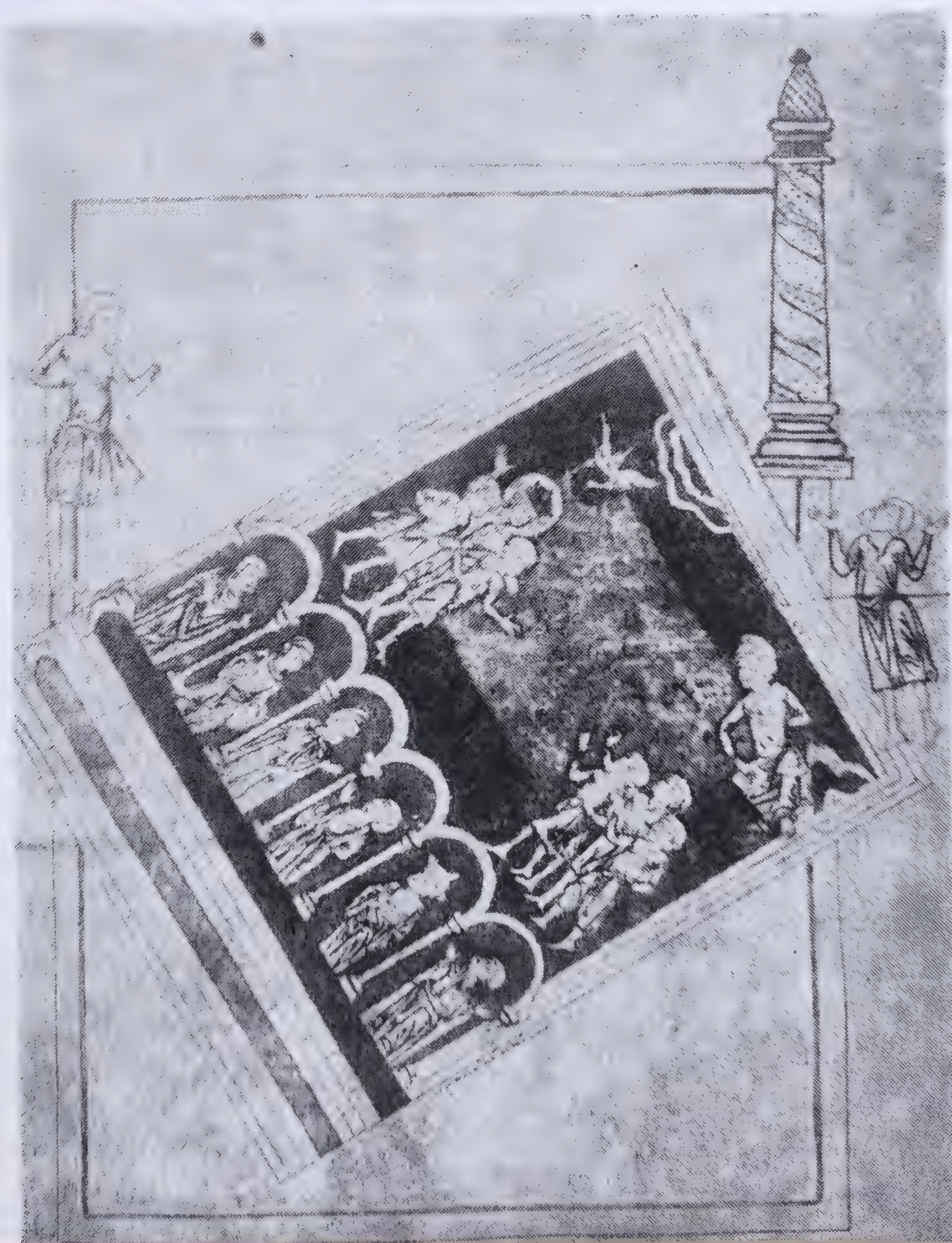
B

Fig. 24. Arta geometriei: Albumul lui Villard de Honne-court.

mai conservatoare și cele mai moderne, cu care Villard era familiarizat: de o parte, clasicismul gotic, cu anumite afecțiuni care ating manierismul și cu o cercetare metodică a figurilor antice și a formelor vieții, de altă parte, artificii și modele reluate din diferite repertorii ale evului mediu. Pe o tradiție geometrică înrădăcinată, vedem desfășurându-se gama modulațiilor sale, evoluând între rafinamentele islamice și degradările gotice prin excelență. Diversitatea desenelor reflectă enciclopedismul epocii și structura sa eterogenă. Aici se văd înregistrate pe același plan marile curente dominatoare și curente subterane, inspirându-se uneori din trecutul imediat, alteori regăsindu-l în modelele sale originale și transpunându-l în diferite moduri în noile sisteme. Prezentate ca rețete și „secrete” tehnice, crochiurile și legendele lor aduc precizări irefutabile asupra gândirii profunde a epocii și asupra mecanismului său interior, constituind un fel de recapitulare.

Fără îndoială, aceste supraviețuiri și transpuneri nu au o egală valoare pretutindeni. Deseori, urmele lor sînt slabe. Rămîne totuși stabilit că, în plin avînt gotic și chiar în centrele care au avut o contribuție mai mare, contactele cu patrimoniul romanic nu au fost întrerupte. Ele sînt cu atît mai frecvente cu cît mediile sînt mai mult sau mai puțin îndepărtate de acesta. Dar procesul își schimbă aici complet aspectul. Nu este vorba de o viață încetinită sau refu-lată. Avem de-a face cu o continuare directă și uneori cu o nouă înflorire într-un moment cînd Île-de-France și-a încheiat aproape complet misiunea. Tot aici se statornicesc, într-o confruntare imediată, soluțiile și sintezele viitorului.

Periferia romanică: anacronisme și stabilitate



*In pagina de titlu, viziune a Sfintei Hildegarde:
zid triplu, liber scivias, începutul secolului al XIII-lea.
Heidelberg, sal. X. 16.*

1. *Fenomene periferice*: stabilitate, evoluție inversă, orientalisme. Întrepătrundere de epoci și curente. Modulări romanice. Complex carolingian al dezvoltărilor eterogene și contrarii.

2. *Sculptură a periferiei Est*. Aporturi italiene și neoarhisme germanice. Italienisme elvețiene. Invazie normandă. Timpane și măști anglo-normande. Val romanic din regiunea Champagne: frize, capiteluri, chei de boltă.

3. *Pictură a periferiei Est*. Viziuni ale starețelor renane: cosmogonie și perspective mozarabe. Bestiar ihtiomorf. Un manual al fabricării monștrilor. Alfabet zoomorfic.



acă facem un tur de orizont plasându-ne în inima marilor centre gotice, sîntem frapați de contrastele în dezvoltarea repertoriilor și a formelor. Evul mediu romantic este departe de a se eclipsa odată cu avîntul lumii noi. El se menține și continuă să se îmbogățească în diferite regiuni pe durata unei mari părți a secolului

al XIII-lea. În Franța meridională, Catalonia, Spania, sînt sculptate nenumărate capiteluri, cînd menținînd tipurile lor, elaborate în timpul ultimei faze (Saint-Guilhem-le Désert, 1206, Tarragona, San Pau de Campoo din Barcelona, secolul al XIII-lea), cînd reluînd sistemele lor primitive, vizigotice (Peralda, prima jumătate a secolului al XIII-lea, Estany, secolele XIII și XIV) sau islamice (Lerida, 1203—1278)¹. Ultimul grup Beatus* se eșalonează de la 1189 la 1220 (fig. 1). El reînvie viziunea mozarabă în măreția și violența sa de la început. Pictura murală (Sescorts, Aneu, începutul secolului al XIII-lea, Arlanza, primul sfert al secolului al XIII-lea) și antependiile (Sagars, primul sfert al secolului al XIII-lea) reflectă stilul său rigid și frămîntat totodată. Curente gotice se manifestă din timp în timp în iconografie (Roda de Ribagorza, secolul al XIII-lea) și în unele accente viguroase. Dar figurile se stabilizează și se rectifică nu în echilibrul vieții, ci într-un hieratism bizantin (Barbara, prima treime a secolului al XIII-lea, Osormort, mijlocul secolului al XIII-lea). Impetuozitatea apocaliptică, exotismele pitorești sînt atenuate prin clișee și prin trăsături care țin, și ele, de o tradiție seculară.

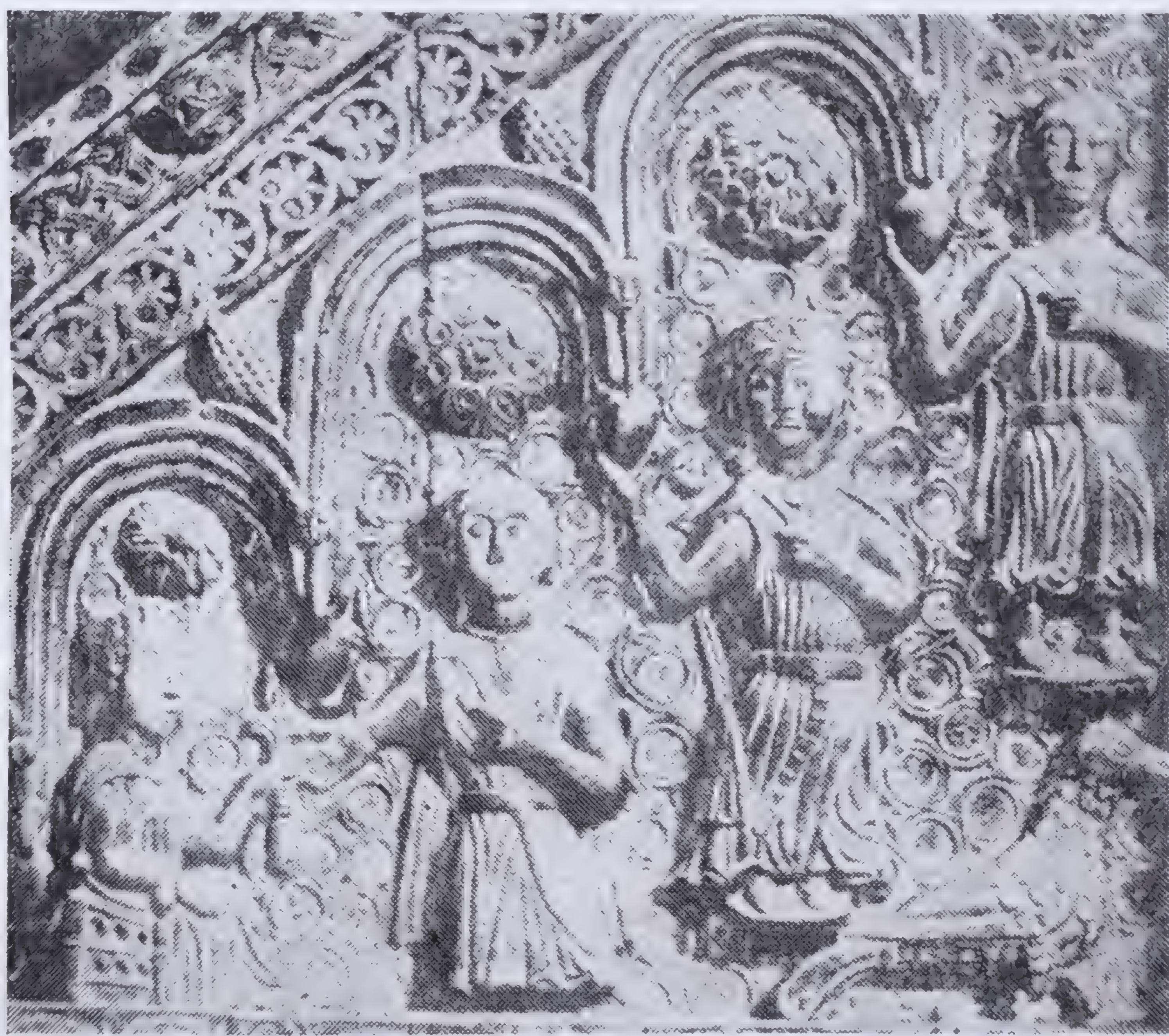
* Manuscrite. (N. Tr.)



Fig. 1. Apocalips hispanica: comentariu la Beatus, Paris, B. N., nouv. acq., lat. 2290, începutul secolului al XIII-lea.

Italia trăiește și ea, în această epocă, pe un teren complex: un patrimoniu roman, Roma antică, Bizanțul, creștinătăți orientale, Islamul, aflux al Nordului. În timp ce Parma primește pe Antelami cu arta sa de tranziție — o tranziție mai puțin către gotic decât spre o proto-renășteră — o înflorire romanică se continuă la Lucca, în integritatea sa, în secolul al XIII-lea și un impuls lombard se îndreaptă spre sud (Foligno, 1201, Castelnuovo, 1253, Cingoli, 1295). Cu brîurile și rînsourile lor meplate, populate cu făpturi vii, unele din aceste portaluri au fost comparate

cu arta secolului al XI-lea. O „artă a secolului al XI-lea“, dar de o factură populară, cu disproporții violente și de un expresionism abrupt, renaște paralel într-o serie de dale sculptate și de timpane (Tuscania, 1206, Ancona 1210, Poggibonsi 1234). Pe timpanul de la Arezzo (1221), *Botezul lui Isus* este o transpunere în relief a unei fresce bizantine. Pe măsură ce înaintăm către sud, Italia devine din ce în ce mai romanică. Dacă la portalul de la San Clemente din Casauria, în munții Abruzzi (după 1180), se simte „tranziția“ franceză, San Giovanni in Venere reia, în 1230, elementele bazilicii San Zeno din Verona, anterioară cu un secol. În Apulia, valul lombard înfruntă direct Orientul — Orientul arab, Orientul creștin retransmis prin Balcani — și fondul normand, a căror îmbinare produce o ecloziune care își atinge apogeul la capătul secolului al XII-lea (Brindisi, Bari, înainte de 1197, Monte Sant'Angelo, după 1198) și se prelungește, cu un lux covârșitor și cu o savoare barbară, în primele trei decade ale secolului al XIII-lea (Bitonto, Trani, Barletta, Ruvo, Siponto, Altamura). Instalarea Hohenstaufenilor în regatul celor Două Sicilii, în 1186, a favorizat puternic această dezvoltare. Artă de la



curtea germană, reînviind închipuirea măreției romane, introducând în țară castele fortificate gotice și un decor caracteristic regiunii Champagne, nu s-a statornicit decât în ultima perioadă a domniei lui Frederic al II-lea. Până în 1233, împăratul a procedat în mod metodic la reînvierea arhitecturii și sculpturii din regiune. El a ridicat, la Altamura (1228—1231), bazilica palatină cu capiteluri sculptate în cea mai bună tradiție zoomorfică. În 1229, chiar în momentul când, în nord, iau naștere figurile cele mai delicate și cu cele mai frumoase proporții, monarhul ger-

Fig. 2. Efigie a lui Frederic al II-lea: Amvon la Bitonto, 1229.

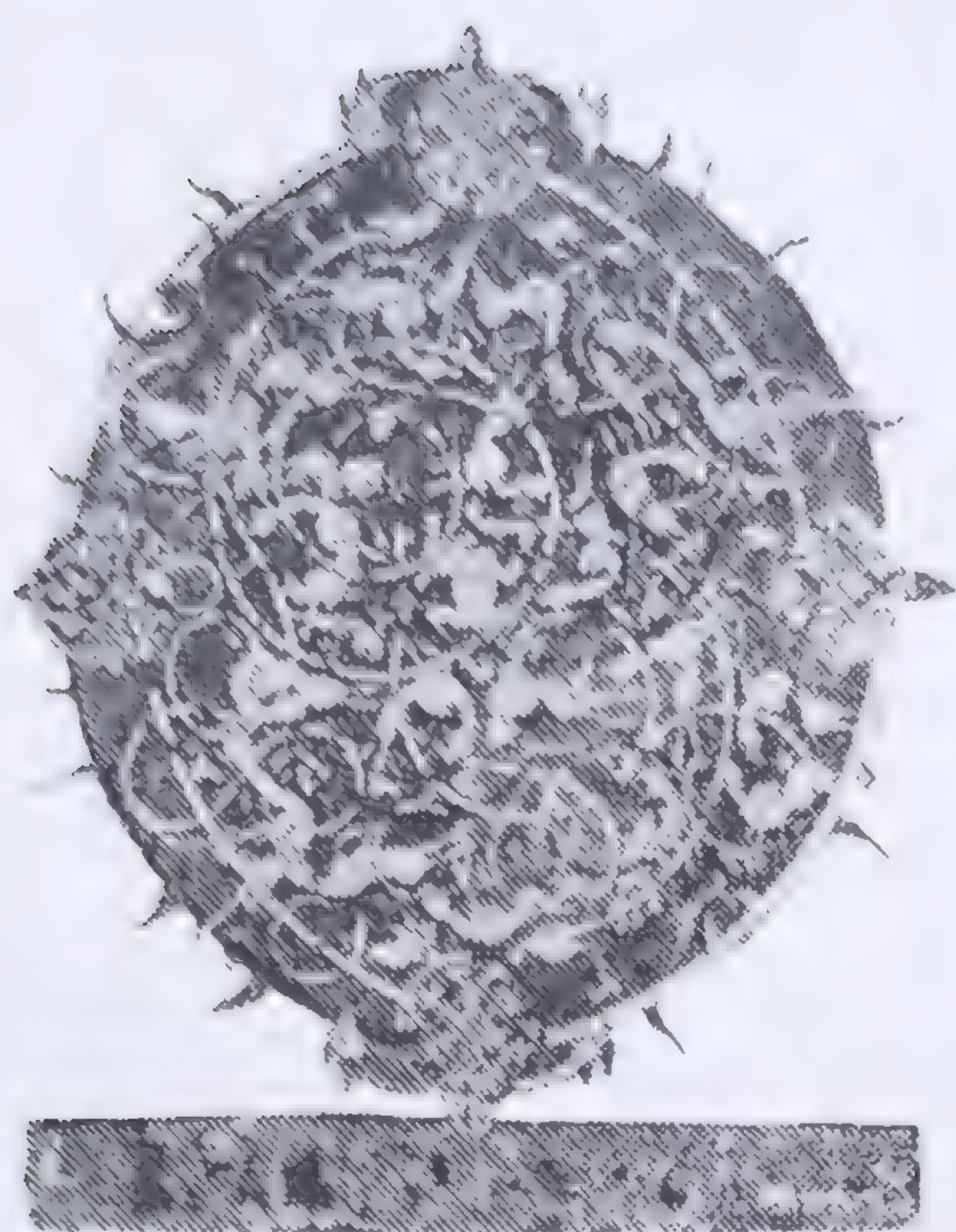


Fig. 3. Literă pe întreaga pagină: inițială montecasină, secolul al XIII-lea.

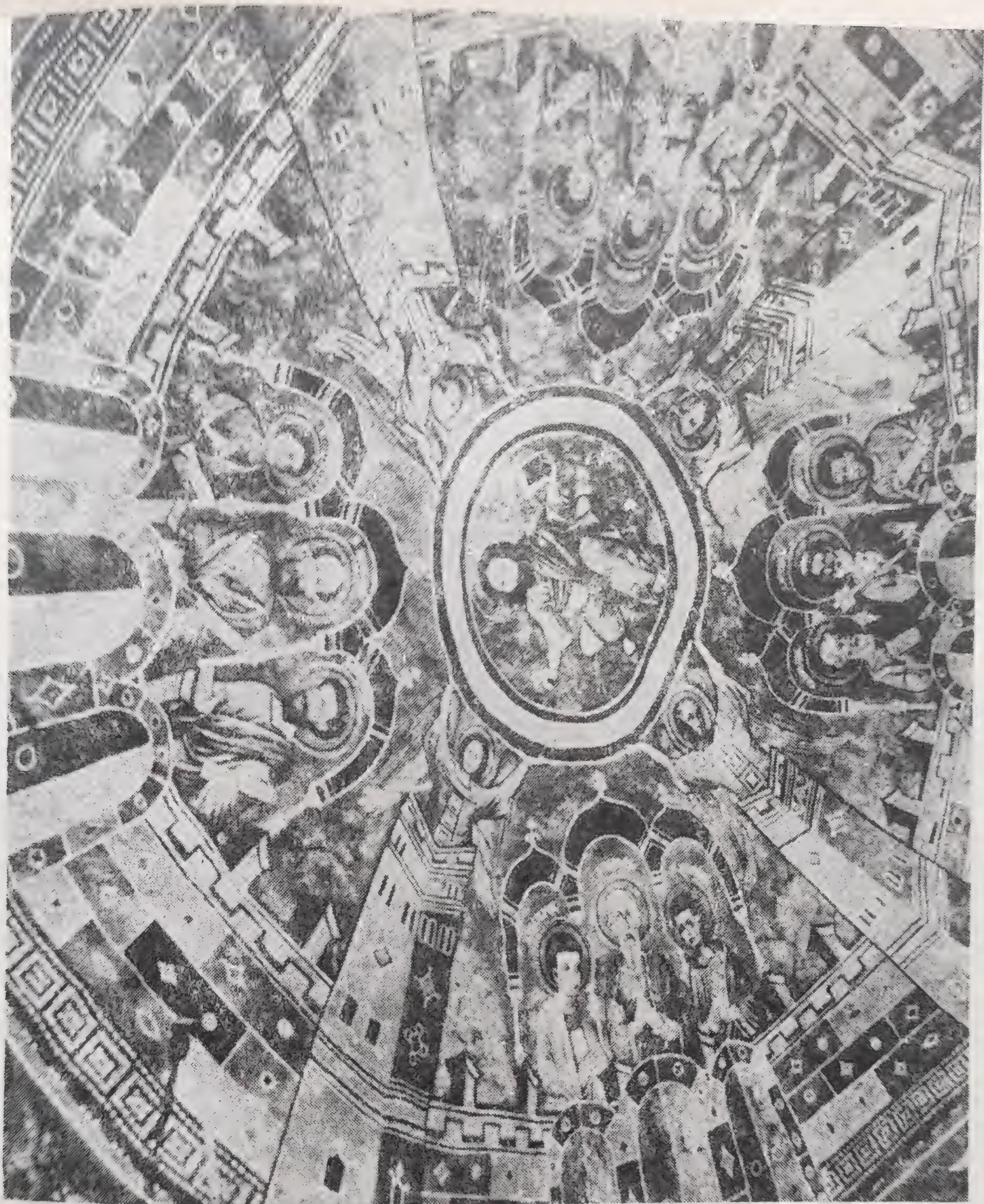
man ține un sceptru avînd la capăt o floare de crin, soția sa Yolanda și cei doi fii ai lor sînt figurați pe amvonul de la Bitonto ca niște idoli romanici, cu capete enorme (fig. 2). Opera este semnată de Nicolas, un *sacerdos* și un *protomagister*. Nu se poate concepe un contrast mai radical între două medii și două lumi contemporane.

Pictura de pe manuscrise reia arhaisme analoage. Lombardia, Bologna mențin un stil romanicizant pînă în 1270 aproximativ. În sud, ultimele rulouri din *Exultet* nu sînt decît puțin influențate de aporturile nordice, tonuri în azur și roșu, care nu schimbă nimic în dispunere și în iconografie, în timp ce ultima ecloziune a inițialei montecasine, din care mai multe elemente, vîrfurile zoomorifice, procedeele de umplere a golurilor și mulțimea animalelor, concordînd în mod ciudat cu temele insulare din evul mediu timpuriu, prezintă caracterele unei adevărate renașteri. Litere pe pagina întreagă, spirale albastre, verzi, galbene, mov, desfășurîndu-se pe un fond auriu, încolăcite cu animale de un alb de fildeș care se zbat ca într-un angrenaj de roți, regăsesc în secolul al XIII-lea calitatea și bogăția celei mai frumoase epoci a lor (fig. 3). Mozaicurile și frescele revin, la rîndul lor, spre sisteme primitive înăsprind și aplatizînd siluetele într-o stabilitate sau în mișcări schematice, condensînd tonurile, revenind către un grafism sec. Orientul nu este puternic numai în zonele sale, în Venetia și în sud. El invadează Florența (cupola Baptisteriului, 1225—1250, absida San Miniato, 1297) și Roma (absida de la San Paolo fuori le mura, 1218, S.S. Quattro Coronati, 1243—1254). Bizantinism academic, bizantinism popular, Asia Mică, Siria, multiplică aici elementele convenționale și figurile lor exotice. Un întreg bestiar romanic și oriental renaște odată cu marmurile încrustate cu mastic întunecat (catedrala San Michele din Lucca, sfîrșitul secolului al XII-lea — prima jumătate a secolului al XIII-lea, Ancona, începutul secolului al XIII-lea) (fig. 4), a căror tehnică află acum o nouă vogă. Catedrala din Lyon (sfîrșitul secolului al XII-lea) și Saint-Maurice din Vienne (sfîntită în 1251 de Inocențiu al IV-lea) o folosesc, reluînd aceleași motive.

Aceste curențe au avut cea mai adîncă repercusiune în regiunea renană și în centrul Europei, precum și în Italia



Fig. 4. Marmură încrustată: Ancona, începutul secolului al XIII-lea.



meridională, unde s-a instalat dinastia germană. Dar nimic nu este mai complex decât frământările periferiei estice în această perioadă. În unele zone, întreaga istorie a plasticii monumentale evoluează în contratimp²: apariție a formelor arhaice cu întârziere de un secol, amestec de școli și de stadii. Aceleași stări morfologice sînt introduse la momente diferite. Stări consecutive se manifestă în aceeași epocă. Centre rămase în urmă se învecinează cu centre novatoare. Ritmurile lente de evoluție urmează ritmurilor accelerate. Ritmuri neegale se întrepătrund. Chiar la finele secolului al XIII-lea, goticul este încă marcat uneori de romanic. Exuberanța și vigoarea formelor germanice rezultă adesea din aceste fuziuni. Frînată de moștenirea carolingiană și ottoniană, înflorirea sculpturii ornamentale și arhitecturale

Fig. 5. Boltă pictată: Ierusalimul celest, Windisch-Matrei, Tirol, c. 1250.

se produce într-o epocă când poate fi puternic alimentată de numeroase repertorii la îndemîna sa, alcătuite în limitele cronologiei normale. Și ele sînt primite cu același zel. Mai întîi ținuturile transalpine, Lombardia romanică și Apulia pe jumătate orientală, intervin cu accentuată continuitate. Dar nu numai Italia exercită o influență decisivă. Aporturi masive vin de asemenea din alte părți și din regiunile cele mai neașteptate: nord-vest și vest. De o parte Normandia și chiar centrele insulare, de ccaaltă, Champagne cu afluenții de „tranzitie” veniți din Ile-de-France, intervin și se încrucișează cu valurile mediteraneene. Răspîndindu-se în primele decade ale secolului al XIII-lea, unele din aceste curenți, net arhaizante, prezintă fenomenul remarcabil al unei viguroase acțiuni de întîrziere. O sculptură rigidă, o sculptură suplă, *entrelacs* și un bestiar italiene, bețe frînte normande și motive celtice se găsesc alături și se plăsmuiesc departe de leagănul lor adesea pe aceleași monumente, la ora cînd, în alte părți, lumea gotică este unificată în cea mai pură împlinire.

În pictura monumentală și în miniatură, factorii dominanți se înrădăcinează în Bizanț și în Orient. În Renania, bolțile în unghi (Sfîntul Patrocle din Soest, c. 1220) și chiar bolțile în ogivă (Sfînta Maria din Lyskirche de la Colonia, c. 1250) sînt decorate asemenea cupolelor, cu personaje rotindu-se în registre circulare. În Boemia triumfă formele bizantine la Znojmo (începutul secolului al XIII-lea). Ele domină în Tirol, unde primele compoziții au fost executate de elevi ai venețienilor, dacă nu de mîna grecească. Brixen (biserica și baptisteriu, 1220 și 1250) și Windisch-Matrei (c. 1250) (fig. 5) ajung la efecte expresioniste. Chiar vitraliile (Marburg, Strasbourg) reflectă teme italo-bizantine. Ilustrarea manuscriselor reia, la rîndul său, diverse bizantinisme cu o insistență cu totul germanică: bizantinism cu convulsiuni și cu grimase, bizantinism rigid dar animat de aceeași tensiune interioară, aplicîndu-se diferit în Saxonia, în Franconia, în Suabia și temperîndu-le prin a doua școală saxonă, către mijlocul secolului al XIII-lea, într-un bizantinism manierat dar plin de grație și de un lirism autentic, înăuntrul unei perfecțiuni formale (Cartea de rugăciuni din Semeko, Evangheliarul din Goslar). Procesul este analog aceluia pe care l-am menționat în Catalonia, unde excesele romanice se liniștesc în aceeași epocă, într-o seninătate care nu este gotică, ci orientală.

În centrele diametral opuse, în Anglia chiar, și în teritoriile de dincolo de Marea Mîneei, care trăiesc totuși într-un climat foarte diferit, fenomenul periferic este cu atît mai puternic cu cît se exercită în dublu sens: continuitate și reînvie a elementelor vechi, evoluție organică integrîndu-le în ordinea renovată. Renașterea anglo-saxonă care a înflorit în școlile Sudului cu stilul de la Winchester, încetinind ca și tradiția ottoniană, în Germania, introduce formelor romanice propriu-zise, a avut, și ea, ca rezultat, un anumit decalaj în timp. Propagate prin cucerire (1066), tema și compozițiile specifice își continuă drumul în sculptură pînă în primele decade ale secolului al

XIII-lea, înfruntând o artă gotică în plin avânt. Evoluția cuprinde o reapariție a izvoarelor celtice potrivit unei progresări inverse care, în Spania, reanimă tradițiile vizigotice și mozarabe și, în Italia, arhaismele orientale. Bizanțul, pe care îl vedem acum cum împresoară din toate părțile lumea occidentală, atinge și el aceste zone extreme, grefându-se cu deosebire pe fresce (Saint-Albans, c. 1220, Sfântul Mormânt din Winchester, c. 1225). La fel se produce către 1260, în aceste regiuni din jurul Mării Mîneei, cea mai frumoasă ecloziune a ornamentelor zoomorifice în dalajele de piatră, umplute cu materiale de colorit sumbru după modelul italo-oriental. În fine, ciclurile fantastice care au obsedat evul mediu roman, *Apocalipsul*, *Infernul* și *Bestiarele*, cunosc acum cea mai fericită expresie. Ornarea manuscriselor continuă, paralel, jocul său cu monștrii și cu figurile năstrușnice continuând tradițiile anglo-normande. Sisteme noi franco-insulare se formează și se răspîndesc către est, reluînd astfel vechile lor direcții.

În fața ecloziunii gotice nu se ridică insulițe izolate pe cale de a se dezagrega, ci un teritoriu imens, în plină efer-



vescență, reînnoind repertoriile romanice, recreîndu-le printr-o revenire la sursele inițiale. Deformată deseori de o optică îndreptată spre Ile-de-France și expansiunea sa, perspectiva acestei geografii formale se rectifică dacă ne plasăm la egală distanță de cele două obiective și sesizăm seria cronologică în ansamblul său. Numai integrarea în rețeaua contemporană a tuturor grupelor, adesea clasată în categorii independente, în marginea evoluției generale sau legate direct de straturile anterioare, restabilește imaginea exactă a unei epoci. Fără îndoială, difuzarea formelor noi este rapidă, pe distanțe nelimitate, în unele direcții, dar se lovește pretutindeni de ziduri de apărare puternice și străbate, timp îndelungat, ținuturi insensibile la înaintarea sa. Structura primei jumătăți a secolului al XIII-lea

Fig. 6. Sculptură romanică: Berchtesgaden, capituli ale mănăstirii, 1228—1245.

este formată din împotriviri și din contraste: de o parte eliberarea de legea cadrului și a ornamentului, de abstracție, întoarcerea la echilibrul organic și reînvierea naturii, de altă parte, o reînnoire a tuturor servituților, a tuturor convențiilor și propagarea unei faune și a unei omeniri monstruoase. Pe de o parte, evoluția este unificată: toate curente fundamentale se îndreaptă imperturbabil către același scop și în virtutea unei aceleiași forțe, pe de altă parte se manifestă o mare diversitate de dezvoltări sub impulsul unei forțe eterogene, o neliniște, o febră, în care nimic nu seamănă a declin.

O singură perioadă a evului mediu mai prezintă o asemenea nepotrivire morfologică și o egală multiplicitate de izvoare: perioada carolingiană în care se văd în aceeași stratificare a timpului frumoasele figuri în fildeş din grupul Ada, cu „faldurile muiate” ale veșmintelor lor, de un aspect aproape Reims-ian, oamenii reduși la schemele grosolane ale altarului din Ferentillo, personajele înțepenite în lungile lor mantii bizantine din Cividale, savantele *entrelacs* ale stucaturilor de la Mals, animalele vizigotice și orientale de la Naranco. În pictura manuscriselor, unei omeniri antice reinstalate sub frontoane și unei faune pline de viață și de pitoresc din „Fiziologul” de la Berna, li se opun umanitatea geometrică și bestiarul filiform legat în încurcatele brâuri ale caligrafiilor „Scotti”^{*} care continuă să se răspândească.

Fig. 7. Sculptură romanică: Schöngnaben, friză la absidă, c. 1230.



Mecanismul impulsurilor, jocul forțelor care se ciocnesc sau care se repliază în ele însele, se desfășoară de asemenea conform unei scheme analoage: o ruptură de stilul ornamental zoomorfic al primelor faze și o răsturnare a orien-

^{*} Miniaturişti religioşi de origine irlandeză. (N. Tr.)

tării, fortificare, îmbogățire a acelorași forme înăuntrul unei aceeași distribuții a zonelor și în aceeași succesiune. Supraviețuiri merovingiene de o virulență romanică, un secol după formarea artei carolingiene propriu-zise, reînvieri ale patrimoniilor locale, atracții barbare și orientale, invazii insulare împingând la paroxism gustul pentru geometrie și deformări, frământă vaste regiuni periferice, în timp ce în centrele imperiale se trece la o revenire sistematică și unilaterală a idealului clasicismului. Lumea este una în diversitatea ei. Istoria manuscriselor dezvăluie o întreagă rețea de transmițeri și de contacte între grupe. Această încrucișare a artelor și a epocilor a condiționat permanențele evului mediu teratomorf, al cărui triumf asupra mirajului antic, în zorii erei romanice, a fost decisiv în ce privește nașterea sa.

Începând de la cotitura de „tranziție” până la mijlocul secolului al XIII-lea, Occidentul străbate o perioadă asemănătoare, cu o deplasare a axei geografice către vest, nu numai prin reluarea, pe o scară mai vastă, a elementelor și a conceptelor primei renașteri imperiale, ci și prin complexul său „periferic”. Europa re trăiește o epocă dublă, dar de data aceasta forțele „centrului” se vor impune cu strălucire. Mai bogată chiar și nu mai puțin tenace în predilecțiile sale înnăscute decât periferia carolingiană, periferia gotică va rămâne totuși fidelă misiunii sale, salvându-și mai întâi patrimoniul și retransmițându-l apoi lumii care ajunge să o cuprindă. Afluxurilor le urmează refluxurile.

2

Ne este imposibil să prezentăm aici o istorie, chiar rezumată, a artei romanice din secolul al XIII-lea care constituie un bloc cu fețe multiple și un ansamblu de factori acționând în mod diferit în întreaga zonă periferică, în același sens, dar a cărei acțiune asupra sistemelor ulterioare este modulată potrivit grupelor mai mult sau mai puțin strâns asociate genezei lor. Centrul Europei și limitele sale de nord-vest, a căror stabilitate învederează în mod deosebit de strălucit unele aspirații profunde ale evului mediu, urmează să fie investigate, în măsura în care se mențin marile repertorii ornamentale și fantastice și, în primul rând, vastul teritoriu desfășurându-se în evantai, între Rin și frontierele italiană și balcanică.

Derulându-se într-o rețea din ce în ce mai complexă de aporturi și de curenți, sculptura se dezvoltă aici fără întrerupere și fără obstacol. Un important avânt, având formele italiene ca arierfond dar uneori viguros interpretate, se manifestă între 1200 și 1260 pe axa Salzburg-Regensburg, întinzându-se pe întreaga zonă la sud de Dunăre. Pe stâlpii, *Bestiensäulen*, ai criptei de la Freising, montați împreună cu bolta în 1205³, unde s-a presupus că sînt scene din *Nibelungii*, vedem un amestec de personaje și de dragoni. Compoziția se inspiră din montanții lombarzi sau de la coloanele din Lucca, încărcate cu monștri, neglijînd

trama geometrică. Aici nu mai subzistă nimic din curbele regulate legînd corpurile în încolăciri exacte, în afară de o agitație care păstrează doar elementul deformativ. În mănăstirea de la Berchtesgaden, reconstruită între 1228 și 1245⁴, capitellurile duble, cu abacă în ieșind ca la Bitonto, cu dimensiunea și rolul unui al doilea coș, sînt decorate, în schimb, cu reliefuri solide, cu respectarea perfectă a regulilor arhitecturale (fig. 6). Un schematism integral în compoziția trunchiurilor, a picioarelor și a brațelor, un realism patetic al măștilor disproporționate fixate la colțuri, produc, prin contrast, efecte surprinzătoare. Transpuse de germani, sistemele italiene dobîndesc o asprime încordată și o exuberanță sălbatecă. Unul din aspectele fundamentale ale neoarhaismului epocii constă în aceste opuneri și în aceste exagerări. Seria este o urmare a sculpturii de la Passau (decada a doua — a treia a secolului al XIII-lea), unde a stat Frederic al II-lea în 1217⁵.

Mai spre est, în Carintia și în Austria de Jos, acest val romanic ne-a lăsat un grup de timpane (Gurk, c. 1200; Lieding, c. 1210; Mistelbach, c. 1225)⁶, cu făpturi fabuloase și încăierări pe un relief frămîntat și pe două ansambluri importante: Schöngrabern și Sfîntul Ștefan din Viena. La Schöngrabern (c. 1230)⁷, absida întreagă este tapisată — invazie lombardă și orientală pe un perete — cu compoziții de un extraordinar primitivism, a căror putere expresivă se datorește însă unei științe a strîngăciei (fig. 7). Turla cea mare de la catedrala din Viena (*Riesentor*) care este situată cînd între 1258 și 1267 (data unui incendiu și data tîrnosirii), cînd în al doilea sfert al secolului al XIII-lea, reprezintă o versiune mai temperată și mai academică a plasticii romanice tîrzii⁸. Dragoni și himere în *entrelacs*, grupuri antitetice, animale cu un singur cap pe un corp dublu se înlănțuie pe o friză cioplită cu o precizie și cu o finețe transalpine. Reluarea acestui decor într-un mare centru confirmă că, la celelalte monumente, nu este vorba de rămîneri în urmă provinciale ci de un avînt general.

În nord, ciclul Germaniei meridionale traversează rîul Main, întîlnind biserica din Grossenlinden, în împrejurimile orașului Giessen⁹, al cărui portal este năpădit de dragoni, animale, personaje, tratate în cea mai severă manieră bavareză. În vest, o școală importantă, a cărei dezvoltare este situată de Fastenau¹⁰ în primele trei decade ale secolului al XIII-lea, se formează în Suabia, ținutul dinastiei Hohenstaufen, reluînd aceleași arhaisme populare. Bestiarul romanic nu apare numai pe timpane și pe capitelluri. El invadează și arcaturile cornișelor (Brenz, Oberstenfeld, Schwärzloch), în conformitate cu modelul italian, din care găsim exemple, printre altele, în Abruzzi. Regiunea aceasta se învecinează cu Alpii și cu valea superioară a Rinului, o răspîntie a marilor căi romanice, întrunind condiții deosebite. Burgundia, Provența, Catalonia se grefează, rînd pe rînd, pe un fond stabil, lombard prin excelență, a cărui forță nu încetează să crească. Reconstrucția catedralei din Basel, care a ars în 1185, marchează o împrăștiere a acțiunii sale. Portalul de la Sankt-Gallen, reconstruit într-o

remarcabilă unitate și la care au fost recunoscute elementele sculpturii baptisteriului din Parma (1196)¹¹, se află în fruntea unei grupe din care Sigolsheim, în Alsacia (c. 1200?)¹², prezintă o versiune rustică a capitелurilor, în timp ce reliefurile deambulatoriului¹³, printre care un Alexandru răpit de grifoni, replică a sculpturii lui Benedetto Antelami din Borgo San Donnino¹⁴, și o familie de sirene-pești, tatăl, mama și copilul sugînd, reapar succesiv, neîndoielnic după 1200, la Petershausen, aproape de Constanța, la Freiburg im Breisgau¹⁵ și la Saint-Ursanne*. Noi valuri vin și direct. La Coire, capitелurile corului (prima decadă a secolului al XIII-lea)¹⁶ se îmbracă cu un decor italianizant, cu personaje printre monștri, interpretate nu fără asprime dar foarte exacte în uscăciunea lor ornamentală. La Schaffhausen¹⁷, această artă înfloarește către 1220. Zece timpane cu scene religioase (fig. 8), o vînătoare, cu fabula corbului și a vulpii și numeroase plăci cu animale, o iguană, un elefant, un leu strivind o jivină înaripată, care au servit la placarea unor stîlpi, atestă amploarea și puritatea acestui curent. Dacă sistemele mai violente, mai



Fig. 8. Sculptură romanică: Schaffhausen, timpan, c. 1220.

exotice în tratarea arhaizantă, și revărsarea barocă a acestei plastici romanice a secolului al XIII-lea¹⁸ țin de Italia meridională a dinastiei Hohenstaufen, combinațiile mai clasice se leagă direct de Italia de nord. Cărămizi stampate cu basoreliefuri păstrează un stil și motive romanice, pînă în 1265—1270¹⁹.

Oricît de virulent, oricît de vast ar fi în diversitatea aporturilor sale, factorul transalpin nu domină în mod exclusiv aceste monumente. Afluxurile care vin din partea opusă și traversează periferia Estului, încrucișându-se în aceleași zone, introduc de asemenea repertoriile lor specifice și contribuie la aceeași dezvoltare. Expansiunea normandă, între 1210 și 1230, ia caracterul unei adevărate invazii²⁰ și acoperă portalurile și ferestrele cu bețe frînte, cu dinți de ferăstrău și cu căpriori romanici, la Worms (1210—1220), la Regensburg (Sfîntul Iacob al scoțienilor, latura meridională, c. 1220, și Sfîntul Emmeram, c. 1230), la Viena și pînă la Jaák în Ungaria (tîrnosită în 1265)²¹,

* Comună în Elveția, cantonul Berna. (N. Tr.)

unde angulațiile se revarsă ca un torent sub un portic lombard cu lei stiloferi și montanții cu ornamente delicat cizelate. Printr-un curios destin, uniunea cea mai spectaculară a Italiei și Normandiei se realizează nu în secolul al XII-lea, în Sicilia, ci în epoca gotică, în țările dunărene. Efecte singulare sînt obținute prin contrastul formelor concepute pentru lumina Mediteranei și pentru cerul umed și incolor al Nordului.

Curentele Nord-Vest se succed, aducînd cu ele elemente mereu noi. Cripta de la Jerichow copiază, către 1215, capitellurile de la Saint-Georges din Boscherville, și un întreg grup de timpane reia temele anglo-normande. La Gmund, în Suabia (1220—1230)²², un personaj se înalță între două animale ce se înfruntă, ca la Handborough, Charnay Basset sau Cambes. La Windberg (al doilea sfert al secolului al XIII-lea)²³, un om înarmat cu o spadă înfruntă un patruiped în același mod și pe același fond de rinsouri ca pe timpanul de la Pitsford (c. 1150), reprezentînd lupta Sfîntului Mihail cu spiritul Răului, ca într-o scenă de saga scandinavă²⁴ (fig. 9). La Altenstadt și la Straubing (al doilea sfert al secolului al XIII-lea)²⁵, patruipedul este înlocuit de un balaur cu un cap enorm și cu coada încolăcită, pe care îl regăsim și în Anglia, la Ault Hucknall și la Ipswich (c. 1000?). Imaginea se deosebește de figurarea obișnuită a acestor lupte, în care războinicul se ridică deasupra monstrului și îl străpunge cu o lance. În fine, tema cea mai tipică a decorării anglo-normande, capul în chip de ornament, reapare de asemenea în aceste regiuni, ca prin miracol. La Dackenheim (c. 1220), ea se desfășoară pe friză la partea de sus a capitelului. La portalul abăției benedictine de la Münchsmünster (c. 1220—1230), reconstruit în cimitirul de la Landshut²⁶, arhivoltele coboară pe un extraordinar rînd de măști, douăsprezece de fiecare parte a deschiderii portalului (fig. 10). Sînt chipuri stranii cu ochii holbați și cu mustăți făcute, parcă din sîrmă răsucită, aceeași pentru toți, care se aliniază fără întrerupere de-a lungul acestui șirag monstruos, descriind romburi și triunghiuri într-un spirit specific insular. Tilly-sur-Seulles și Biéville, în Basse-Normandie, Gloucester (c. 1080), în Anglia²⁷, oferă exemple ale aceluiași

Fig. 9. Lupta Sfîntului Mihail: A. Windberg, timpan, al doilea pătrar al secolului al XIII-lea. — B. Pitsford, timpan, c. 1150.

A



B





A

tip de mustață în sîrmă răsucită. Reluarea fidelă în Bavaria indică originea acestei serii. Fără îndoială, ctitoriile mănăstirești irlandeze, din care douăsprezece s-au grupat, în 1215, într-o congregație sub egida Regensburgului²⁸, au contribuit mult, la rîndul lor, la aceste aporturi din nord-vest, reluînd legătura cu tradiția Scoti-lor care au exercitat, în cursul evului mediu carolingian, aceeași acțiune în aceeași zonă.

Un alt val, venind din aceeași direcție, dar a cărui sursă era la jumătatea drumului, propagă, în același timp, forme diferite. Răspîndindu-se, încă de la începutul ultimei treimi a secolului al XII-lea, în Brabant și în Limburg, sistemele sculpturii romanice, astfel cum au fost stabilite între Châlons-sur-Marne, Paris, Noyon, coboară acum de-a lungul Rinului, pătrunzînd adînc în teritoriile germanice. Le regăsim către 1200, în corul de la Bonn²⁹, către 1215 la Andernach³⁰, în a doua și a treia decadă a secolului al XIII-lea, în atriumul de la Maria Laach³¹, către 1220 la biserica Sfîntul Ștefan din Strasbourg³², mai tîrziu chiar la Münster, în Westfalia (1235—1245)³³. Reliefurile nu au nimic din ariditatea geometrică, nici din brutalitatea figurativă anglo-normandă. Figurinele, printre care numeroase făpturi fantastice, sînt pline de viață, alerte, și se agită pe rinsouri cu tijele de secțiune rotundă cu frunzele răsucite. Scene întregi, lupte și fabule cu animale își găsesc locul aici. Sînt aceleași compoziții care s-au răspîndit de la Laon la Reims. La Saint-Pierre din Geneva³⁴, sfîncșii și sirenele-păsări, așezate în părțile terminate după 1232, se leagă de seria franceză de tranziție (fig. 11). La Magdeburg, în deambulatoriul reconstruit după un incendiu, în 1207, decorul capitelurilor (decada a doua și a treia a secolului al XIII-lea) este de o bogăție deosebită³⁵. Regăsim la el sirenele-păsări și figurile mișunînd în vegetație, dar repertoriul este lărgit: grupuri antitetice, dragoni suprapuși și răsturnați, monștri cu corp dublu și cap unic, încăierări cu animale sălbatice, redau întreaga serie de



Fig. 10. Decor cu capete: A. Mönchsmünster, portal la abația benedictină, c. 1220—1230. — B. Tilly-sur-Seulles (Calvados), secolul al XII-lea.



B Fig. 11. Decor romantic în arhitectura gotică: A. Saint-Pierre din Geneva, c. 1232. — B. Magdeburg, decada a doua — decada a treia a secolului al XII-lea.



A

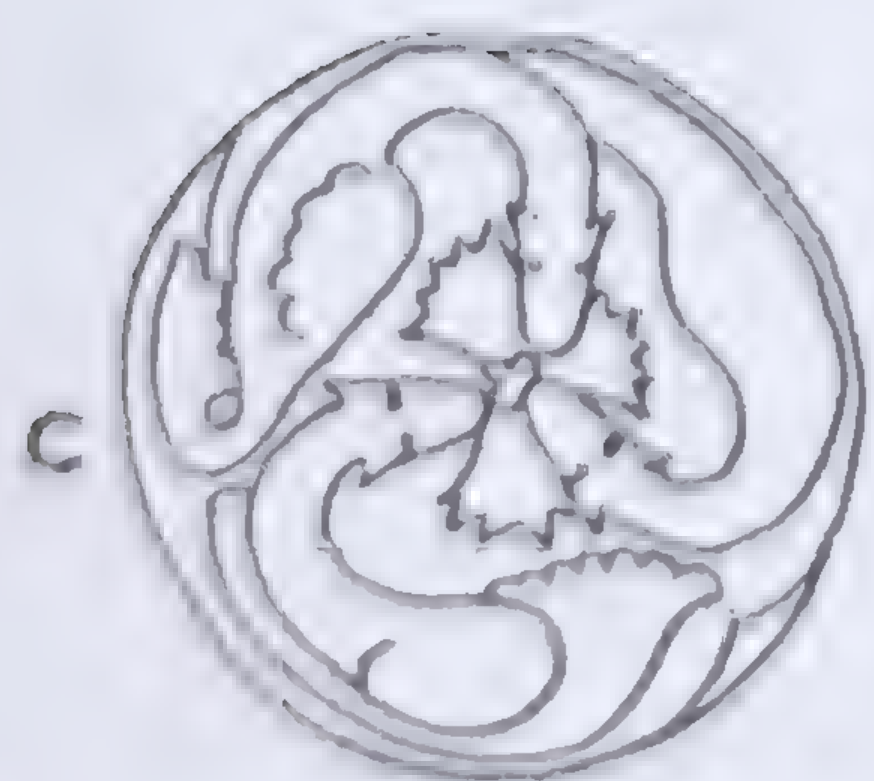
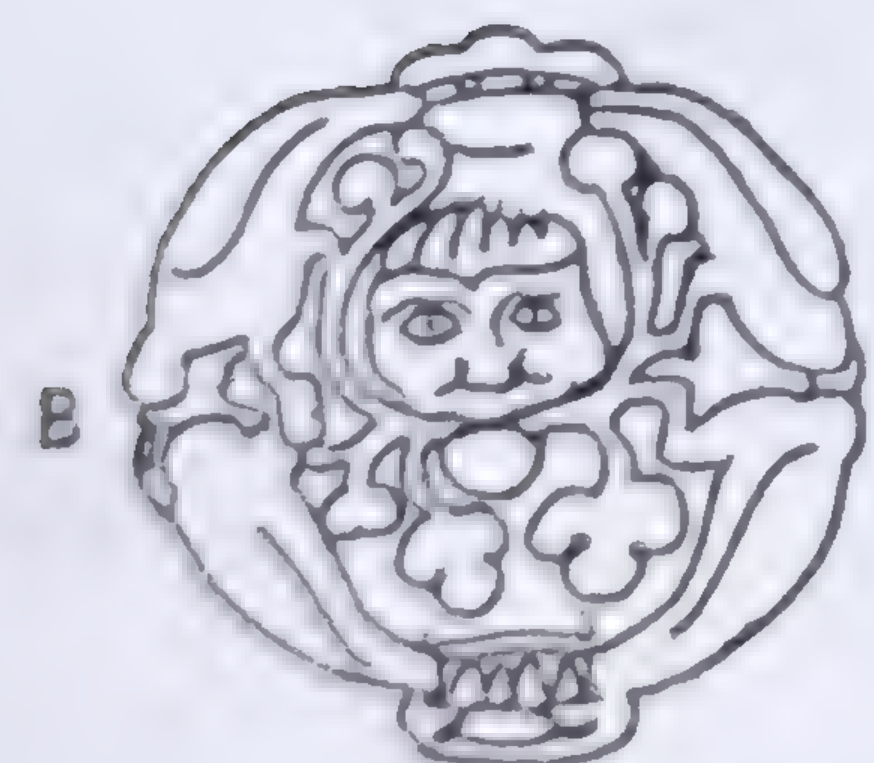
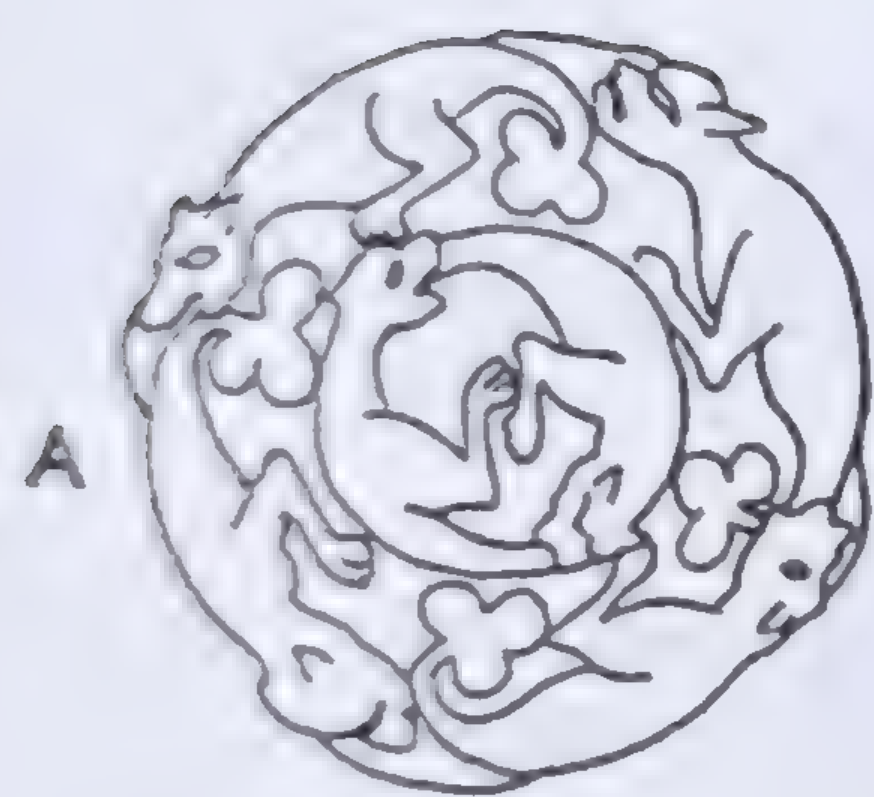


Fig. 12. Chei de boltă cu dragoni: A. Bruges, începutul secolului al XIII-lea. — B. Regensburg, Sfântul Emmeram, c. 1230. — C. Tischnowitz, 1233—1250.

vechi combinații clasice. Nimic nu se mlădiază în aceste reliefuri, încorporate coșului și decorației sale, în pofida introducerii unor trăsături pline de viață și uneori a unei aparențe de suplețe. Ansamblul reproduce fenomenul caracteristic regiunii Champagne al unei înfloriri anacronice în interiorul unui edificiu gotic, dar mai împlinită chiar și mai intensă. El se leagă în mod direct, dealtfel, de acest fenomen prin mai multe elemente. Capitелurile cu păsări răsturnate, hibrizii și dragonii de pe Poarta Aurită de la Freiberg în Saxonia (c. 1240)³⁶ și portalurile de la Bamberg (al doilea sfert al secolului al XIII-lea)³⁷, ale căror statui se inspiră din sculptura Reims-iană, se situează în făgașul aceleiași dezvoltări.

Cheile de boltă zoomorfice urmează același drum și însoțesc această răspândire. La Magdeburg, avem un buchet de măști, la Bamberg, patrupede intercalate în intersecțiile ogivelor³⁸, care reproduc temele curențe ale primei arhitecturi gotice. Însă motivele pur Champagne-ești sînt deosebit de frecvente. Cheia de boltă de la Châlons-sur-Marne, cu monștrii jumătate patrupede jumătate păsări, reapare, pe de o parte la Bruges (începutul secolului al XIII-lea)³⁹, unde avem un cerc dublu de animale, pe de altă parte la Regensburg (Sfântul Emmeram, c. 1230)⁴⁰, unde motivul se recompune simetric, cozile animalelor ieșind din gurile a două capete înghesuite între nervuri. Modelul este restabilit în totalitatea sa la celălalt capăt al acestui parcurs, la Tisnov (Tischnowitz, 1233—1350)⁴¹, în Moravia, cu bolta avînd la cheie, ca în Champagne, trei dragoni în S

(fig. 12). Monumentul, la un punct de intersecție a curențelor contrarii și la o dată avansată, recapitulează, oarecum într-o sinteză, aporturile care au contribuit la toate aceste formații: portalul este încadrat de lei lombarzi, în timp ce pe montanți se desfășoară, sub statuile familiei Freiberg-Bamberg, ornamente care, deși înveterând înflorirea gotică, se decupează într-un relief meplat cu luxul Italiei romanice. O întreagă arhivoltă este decorată cu monștri încolăciți în rinsouri cu curbe regulate și aride. Aceste juxtapuneri și aceste amestecuri definesc, până la urmă, o artă și un stil propriu, procedând prin saturări și contraste.

Dezvoltarea se face sub tensiune și cu excese. La Sfântul Mihail din Hildesheim, în mănăstirea ridicată către 1250 de abatele Godescalc, unde regăsim capitellurile cu rinsouri ca în Champagne și un portal cu dinți de fereastră normazi, un arc-dublou* este supraîncărcat cu monștri ca un jambaj din Milano sau ca *Bestiensäulen* din Freising. Doi dragoni înaripați, din care unul ține în gură un rinsou și în bucla cozii un om, sînt sculptați greoi și atîrnă ca niște elemente de arhitectură⁴². Niciodată o temă zoomorfică n-a atins încă dimensiunea și vigoarea acestor reliefuri înșirate între două ziduri (fig. 13). Executate în anticul edificu ottonian, animalele capătă o semnificație aparte, ilustrînd răsturnarea aspirațiilor care, între timp, s-a produs în diferite medii. Într-o vreme cînd Villard de Honnecourt desenează o plantă asemănătoare acelor de pe porțile de la Saint-Bernward și cînd statuarii francezi au replămădit clasicismele medievale care au înflorit tocmai în această casă, recreînd o lume umanizată și eliberată, la Hildesheim ființe fantastice se ivesc asemenea unor stînci, exacerbind cele mai sălbatice combinații romanice.

Evoluția mai multor grupe este dominată de aceste intervertiri. În unele zone periferice din est, avîntul romanic este paralel și perfect simultan cu ecloziunea gotică din Franța. Sfîrșitul secolului al XII-lea și începutul secolului al XIII-lea marchează reînnoirea afluxurilor italiene care, îmbogățite prin aporturile Sudului, contribuie nu numai la consolidarea unui stil și a unui repertoriu în plină maturitate, ci și la o întoacere brutală la arhaisme. Valurile Nord-Vest care ar fi trebuit să acționeze într-un spirit contrar, se exercită în același sens. După unirea, în 1203, a ducelui cu coroana capetiană, Normandia romanică își continuă dezvoltarea pe tărîm germanic. Regiunea Champagne, romanică și nu gotică, strălucește în cursul unei lungi perioade.

Această selecție a formelor și a valorilor, într-un moment cînd ele sînt eclipsate în leagănul lor, constituie un paradox istoric care ne dezvăluie forța unei atracții și o încăpăținare oarbă. Începînd din 1230, cele două sisteme se răspîndesc sincronice și ele se ciocnesc, cînd juxtapunîndu-se, cînd interpenetrîndu-se. Sculptura gotică germană se cristalizează pe aceste straturi. O artă romanică ascunsă va

Fig. 13. Arc sculptat: Hildesheim, Mănăstirea Sfîntul Mihail, c. 1250.



* Arc dispus transversal sub intrîndul unei bolte, pe care o dublează pentru a-i spori rezistența. (N. Tr.)

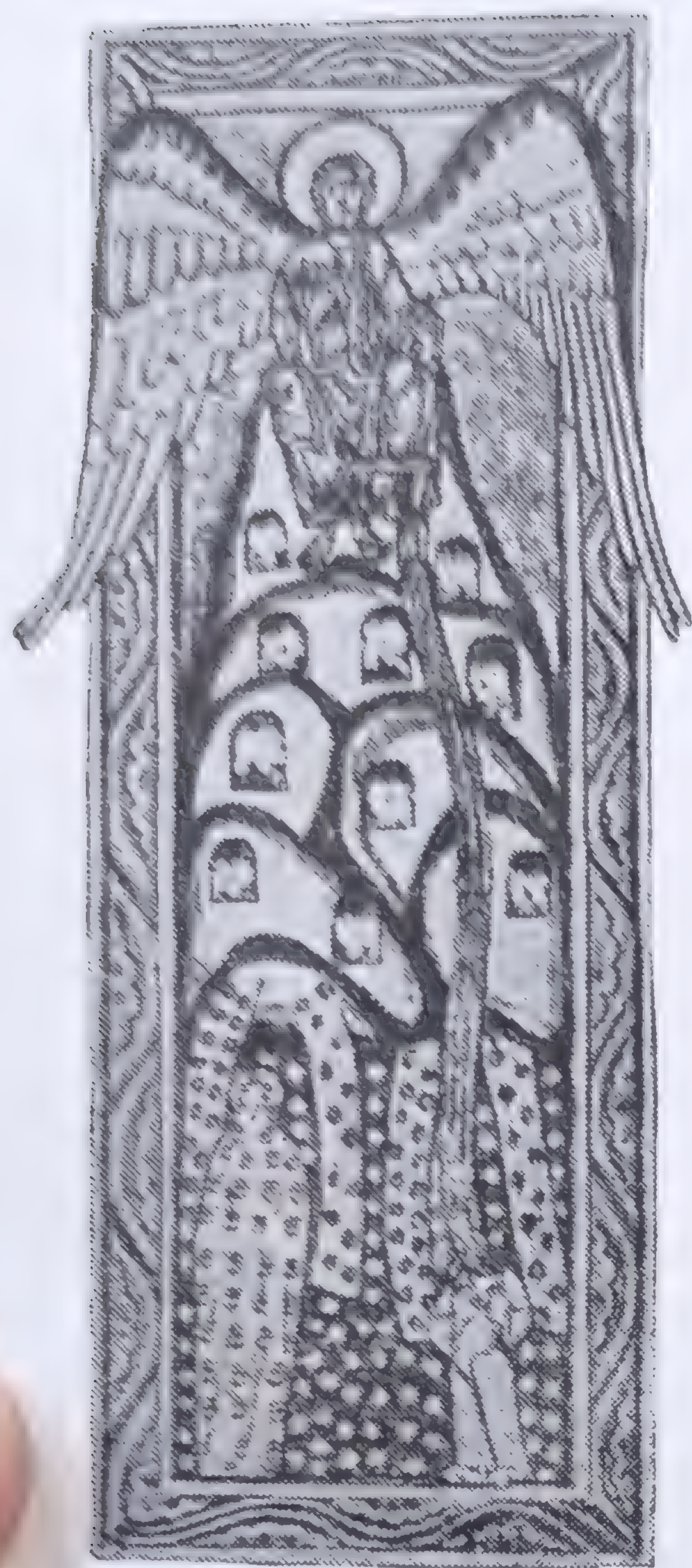


Fig. 14 - Viziune a Sfintei Hildegarde: Frica de Dumnezeu și Umilința, Liber Scivias, Wiesbaden.

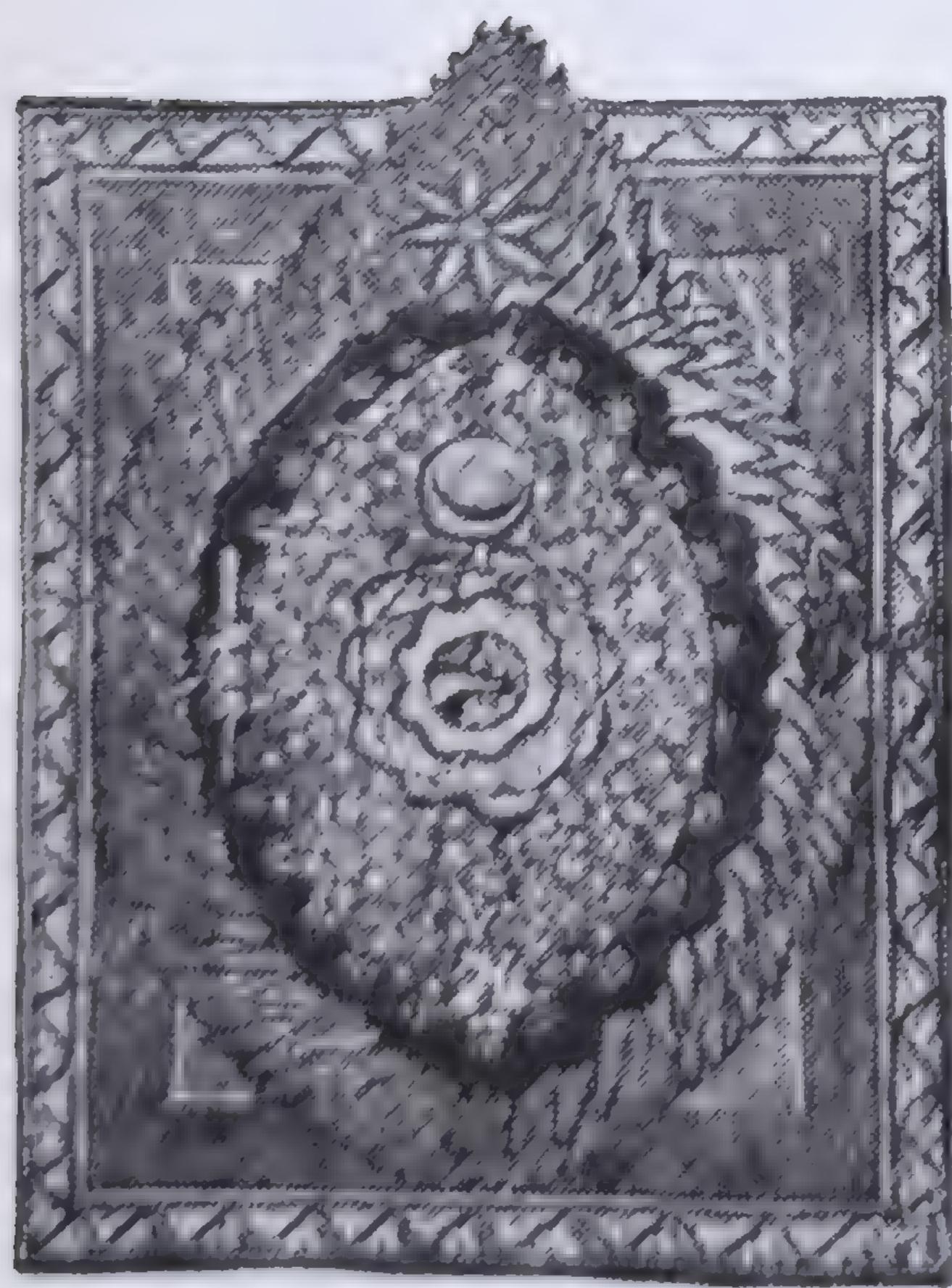


Fig. 15 - Viziune a Sfintei Hildegarde: Universul în formă de ou, Liber Scivias, Wiesbaden.

supraviețui aici mult timp cu o expresie încordată și cu volume umflate prin arabesc.

3

În pictură, răsturnările cursului evoluției nu se traduc numai prin bizantinisme italiene și grecești. Patrimoniul romanic se reafirmă, în același timp, cu ciclurile sale vizionare, cu construcțiile sale geometrice, cu speculațiile sale cele mai abrupte asupra imaginilor și formelor, cu fauna și singularitățile sale. Ilustrarea cărților Sfintei Hildegarde din Bingen (1098—1180)⁴³, *Liber Scivias* și *Liber divinorum operum*, scrise de la 1141 la 1150 și de la 1158 la 1162, într-un limbaj apocaliptic, ilustrează forța acestui filon fantastic. Trei manuscrise, eșalonându-se de la finele secolului al XII-lea pînă la mijlocul secolului al XIII-lea⁴⁴, derulează cele mai stranii alegorii cosmogonice, în arhitecturi și în zguduri calculate. În ele se desfășoară planisferele antice — mecanisme avînd cercuri concentrice cu Zodiacele și planetele — toate emblemele cu semne care au fost reluate în evul mediu carolingian și în care evul mediu romanic a infuzat o viață nouă, asociîndu-i lumea creștină⁴⁵. În *Scivias* de la Wiesbaden avem cea mai veche figurare cunoscută a corurilor de îngeri rotindu-se în interiorul sferelor planetare, pe care Dante le-a zărit în al Noulea Cer⁴⁶. Dar universul apare aici și în formă de ou, o floare ovală știrbită de pîlpîirile aurului cuprins de flammă, cu pămîntul rotund în centru, legînd elementele multicolore, adierile de vînt reprezentate prin măști greco-romane cu numeroase fețe (fig. 15). În *Liber divinorum operum* din Lucca, macrocosmul închizînd omul-microcosm, lumea redevine circulară. Ea este constituită din valurile aerului rarefiat, ale aerului dens, ale aerului umed, ale eterului pur, ale focului întunecat și ale focului luminos, dar vîntul nu mai suflă din gurile omenești. Vîntul cel puternic țîșnește din boturile de leopard, de leu, de urs, de lup; vînturile slabe, din rac, cerb, șarpe și miel (fig. 16). Într-altă parte, roata universului se află în mîinile unei o doua figuri, forța vitală a focului, cu două capete suprapuse. Universurile spirituale țîșnesc de asemenea din rotații. Cercurile reprezintă Trinitatea, suflul Sfîntului Duh, Cuvîntul, Focul Divin și chiar stîncă pe care apare *Sedens Lucidus*. Tot ceea ce este mare și depășește înțelegerea ia o formă rotundă. Citadela, *Aedificium* mistic, se înalță de asemenea în interiorul nimbului său, dar ridicată pe un dreptunghi, cu perspective răsturnate, în care elevațiile se adaptează direct planului, zidurile, turnurile apărînd culcate de jur împrejur pe același sol (fig. 17 și 18).

Egiptul faraonic și Asia antică au procedat în acest mod pentru reprezentările grădinilor și ale fortărețelor cu arbori și cu turnuri răsturnate, pe care le regăsim pe pavimentele antice (fig. 13 a cap. IV). Acestea sînt Beatus hispanice, în care Iesuralismul celest este figurat cu cele douăsprezece porți și cu zidurile răsfrînte în jurul pătratului și care



restabilesc aceste aranjamente, în evul mediu, în rigoarea lor absolută. Cu elementele sale multiplicat (zid triplu, turnuri și coloane simbolice), distribuite fără simetrie, ilustrarea manuscriselor *Scivias* devine mai misterioasă, mai dinamică, o hieroglifă indescifrabilă, fără cheie, respectând totuși regulile stricte ale perspectivelor orientale și mozarabe. Prezentate separat, părțile edificiului, zidul triplu, turnul care schițează opera divină, basculează în aceste transpuneri (fig. din pag. 83). Nimic nu este mai nelogic, mai nebunesc decât aceste viziuni în care haosul și ordinea transcendentă se întrepătrund. Nu regăsim numai, supra-

Fig. 16 - Viziune a Sfintei Hildegarde: Macrocosmul și microcosmul, Liber divinorum operum, mijlocul secolului al XIII-lea, Lucca ms. 1942.

saturate, răsturnările optice și cosmogonia celor mai fantastice ilustrări ale Comentariului Sfântului Ioan: întreaga atmosferă din Apocalips re trăiește, teribilă, feerică, cu dezlănțuirile sale de cercuri și de animale, unde armonia universală se arată ca într-un cataclism. Prin spiritul, stilul lor forțat, fondul geometric și delirant, aceste cărți sînt niște Beatus renane.

Imaginile au avut o urmare în pictura murală. Știm dintr-o predică a lui Jean Tauler (1290—1360)⁴⁷ că la Colonia, în sala de mese a călugărițelor dominicane, se puteau vedea două figuri stranii, aceleași ca în *Liber Scivias*: Teama de Dumnezeu, în întregime acoperită de un văl cu motive în formă de ochi, și Umilința, fără cap, cu o gaură în umeri, în care se varsă fluviul de aur ieșind din tunica lui Dumnezeu, așezat pe muntele cenușiu (fig. 14).

Hortus Deliciarum de Herrad von Landsberg, stareța mănăstirii din Sainte-Odile (1167—1195)⁴⁸, conține pe alocuri multe din temele bizantine, din care o imagine a

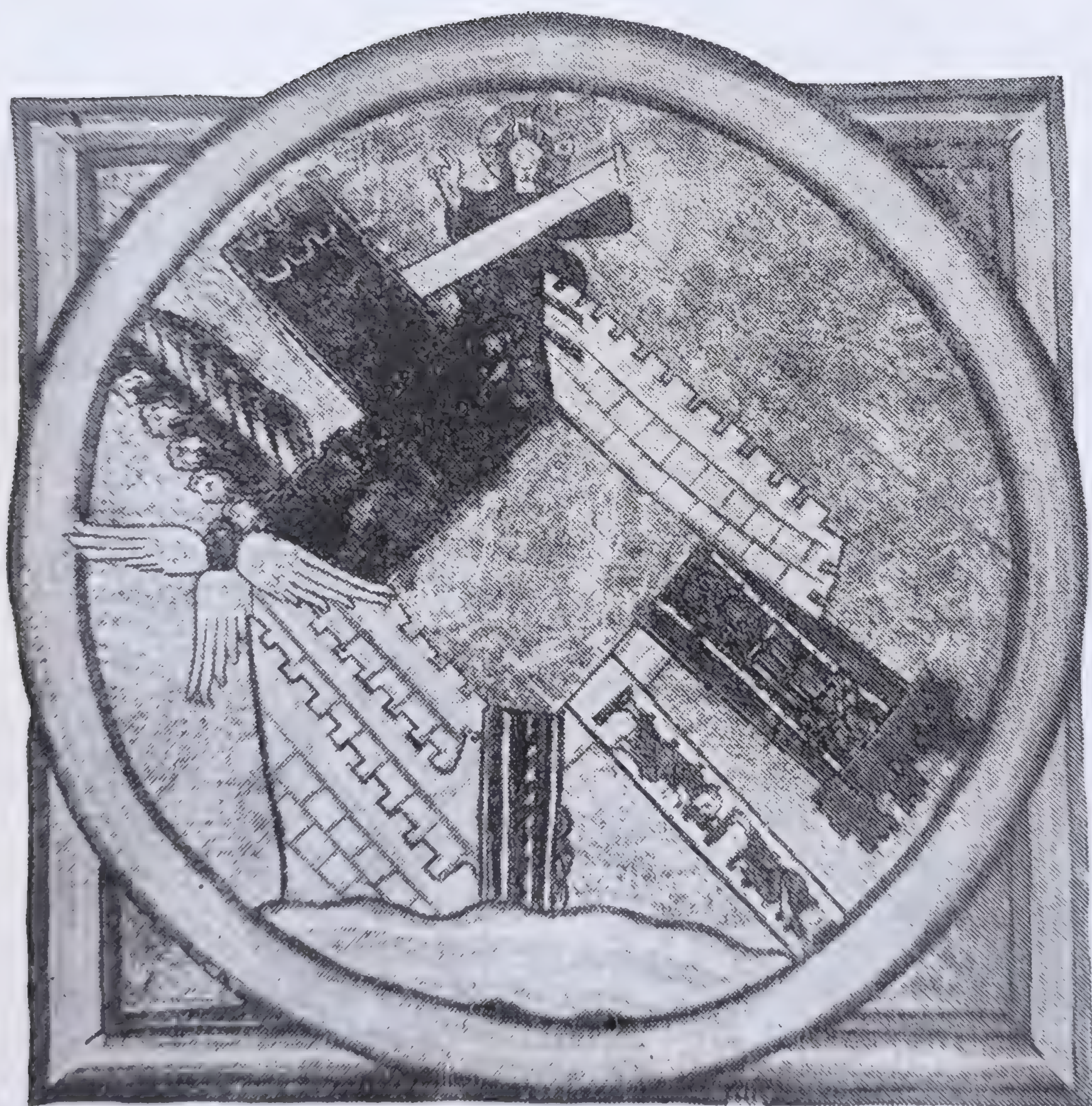


Fig. 17. Viziune a Sfintei Hildegarde: Aedificium, Liber Scivias, Wiesbaden.

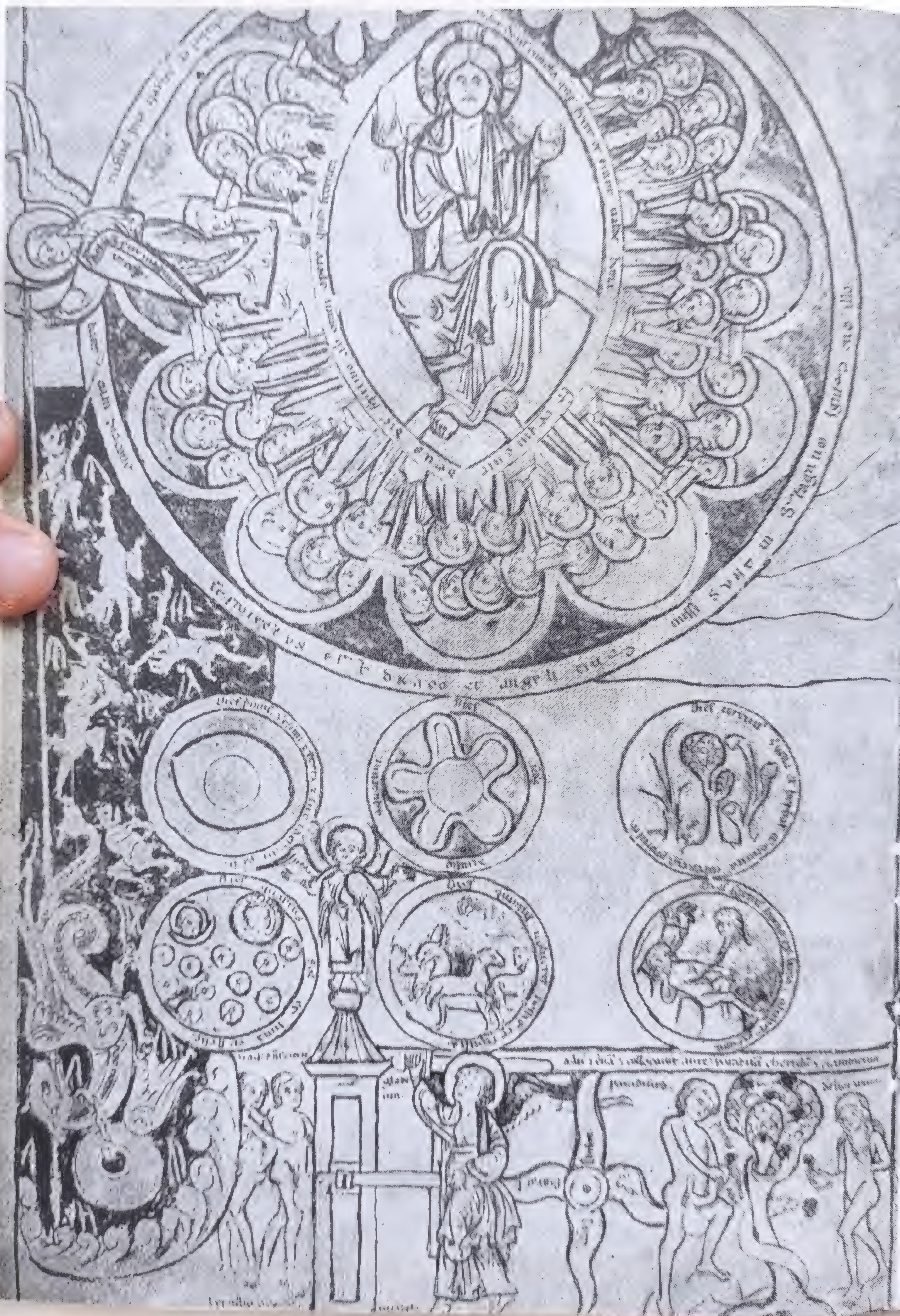
Muntelui Măslinilor a fost reprodusă de Villard de Honne-court⁴⁹; acesta acordă și el un loc foarte important cosmografiei religioase: corurile de îngeri, cei șapte porumbei ai Sfântului Duh, sacrificiile prescrise de legea lui Moise și de virtuțile creștine, cele șapte Arte Liberale, iau loc succesiv în interiorul planisferelor. În jurul carelor Avariției și Mizericordiei, trase de vulpe și de leu, de miel și de porumbel, înlocuind carul solar, se grupează în cerc, viciile



Fig. 18. Viziune a Sfintei Hildegarde: *Aedificium per virtutis muntelut*, *Liber Scivias*, începutul secolului al XIII-lea, sal. X. 16.

avînd cap de animal și acțiunile de milostenie reprezentate prin persoane. Compozițiile nu au impetuoșitatea convulsivă a viziunilor Sfintei Hildegarde, dar ele pornesc de la speculații asupra acelorași forme și acelorași identificări. Cadranul regulează se derulează pe o întreagă pagină a unui folio monumental, avînd forța unei fresce, și revelază, geometric, un mister. Data manuscrisului, suferind fluctuații de la 1175—1185 pînă la 1230, este precizată acum în jurul anului 1205⁵⁰. Mai multe detalii, precum așezarea arcaturilor în cerc, tipurile de personaje și de veșminte, se apropie de *Liber Scivias* din Heidelberg (fig. 19 și 20).

Sistemul este aplicat și în *Speculum Virginum*, care pare să fi fost elaborat de Conrad de Hirsau pentru o oarecare Theodora (o altă stareță), tratat cărui i se cunosc numeroase manuscrise romane. Cel de la abația din Zwettl, în Austria de Jos, este datat la începutul secolului al XIII-lea⁵¹. Vedem în el înflorind, în jurul Mariei, trandafirii fluviilor din Paradis ieșind din figuri diabolice, virtuți cardinale, Fecioare și o coroană de discuri cu Animalele Evanghelice și cu Părinții Bisericii, asemenea rozelor vîntului și coroanelor Zodiacului. În vitralii, desfășurarea tipologică a planisferelor este stimulată de dispunerea me-



dalioanelor constituind o armătură similară. La Marburg (c. 1240)⁵², ciclul Genezei este situat într-o coroană de cercuri grupate în jurul Creatorului, ca planetele în jurul soarelui. Și o vastă cosmogonie cu fapte fabuloase se desfășoară în rozeta de la Lausanne (1231—1235)⁵³. S-a menționat, în privința aceasta, că marile rozete de la Laon (c. 1220), cu cele șapte Arte Liberale rotindu-se în jurul Filozofiei, și din biserica de la Braisne, actualmente la Soissons, unde tabloul conține semnele zodiacului și ale lunilor, exprimă aceeași idee ca aceea din *Hortus Deliciarum*⁵⁴. Departe de a se goli de conținutul figurativ, diagramele și schemele dau o nouă viață caleidoscopului.

B

A
←

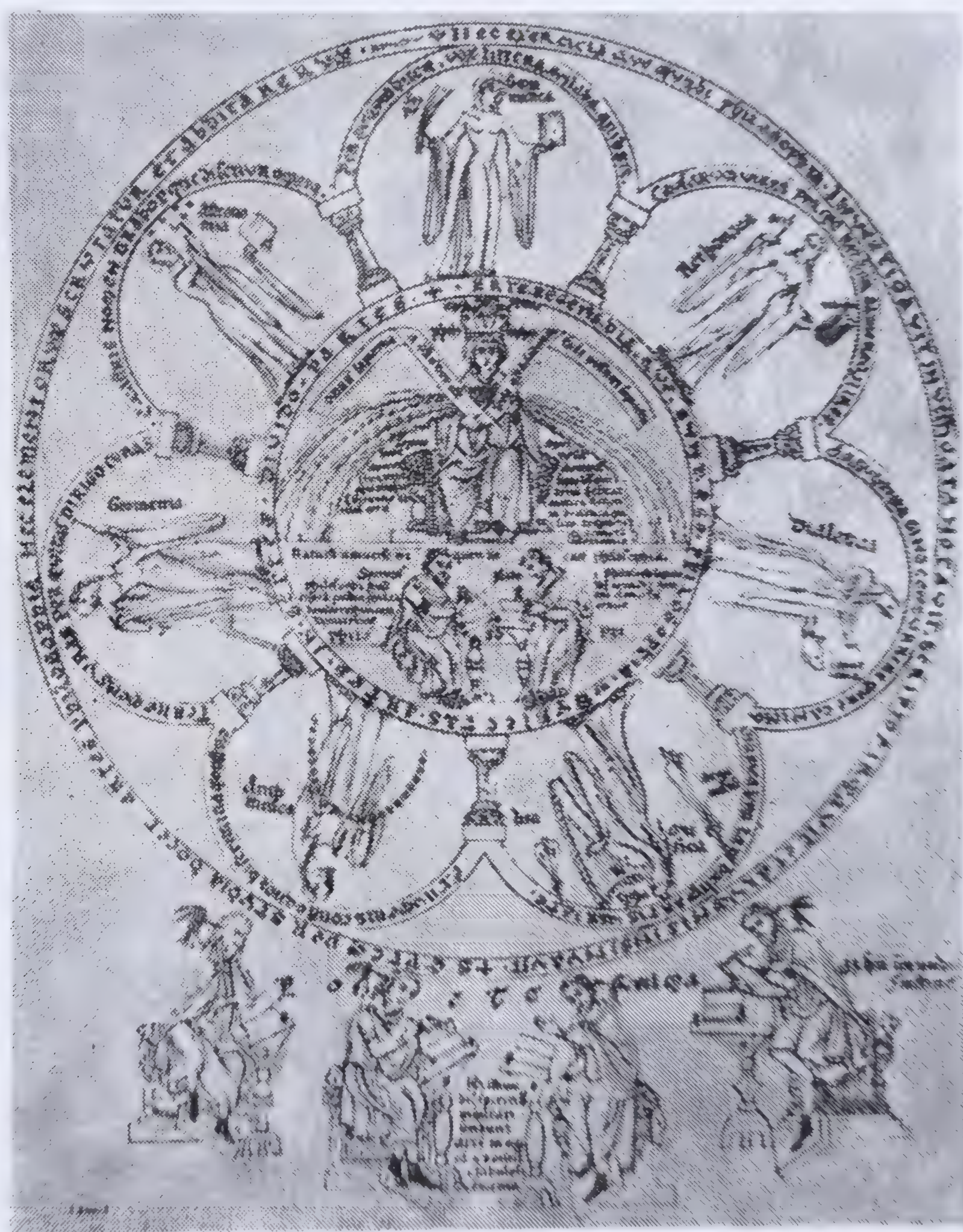


Fig. 19. Compoziții plantisferice: A. Cele nouă cornuri de îngeri, Liber Scivias, începutul secolului al XIII-lea. Heidelberg, sal. X. 16. — B. Filozofia și cele șapte arte liberale, Hortus Deliciarum, c. 1205.

Aceeași stabilitate și aceeași reînnoire domină bestiarul fantastic. La Boppard⁵⁵ și la Krems⁵⁶, frize cu animale în rinsouri sau în medalioane sînt pictate de-a lungul zidurilor navei, către 1230. La Tramin (primul sfert al secolului al XIII-lea)⁵⁷, monștrii invadează absida ornată cu Hristos-rege (fig. 21). O sirenă-pasăre și un licorn-pește, enormi în raport cu statura omenească, țîșnesc în mod straniu de o parte și de alta a șirului apostolilor. Alte creaturi, nu mai puțin insolite, sirene cu o singură coadă sau cu

coadă dublă, șarpe cu corp dublu, sciapod, centaur, hibrid de pasăre-pește și om, cinocefal cu picioare palmate, umplu întreg registrul inferior. Figurile romanice sînt mărite ca proporții și debordează de viață. Făpturile fabuloase și miracolele naturii reprezintă astfel puterile diabolice, asupra cărora triumfă Isus și discipolii săi.

Fauna teratomorfă se răspîndește și pe plafoane, dintre care cele de la Metz (c. 1220)⁵⁸ permit să-i întrevădem diversitatea și bogăția (fig. 22). Regăsim aici, pe de o parte, temele fundamentale ale secolelor XI—XII: păsări și patru-pede antitetice, lighioane duble, personaje bicefale, sirene, pe de altă parte, tehnicile de multiplicare a combinațiilor mixte. Tipurile hibride sînt deosebit de numeroase și ele se grupează ca la Tramin, îndeosebi în jurul peștelui, căruia i se pune succesiv un cap de om, de pasăre, de maimuță, de elefant, un piept de cerb, de bou, de cal. I se adaugă brațe omenști, picioare de rac. Grefele se fac metodic, ca o demonstrație a artei metamorfozei, care a plăsmuit vaste repertorii romanice.

Fig. 20. Compoziții planisferice: *Legea Veche și Legea Nouă*, *Carul Avarișiei*, *Hortus Deliciarum*, c. 1205.



O culegere a unui artist contemporan, provenind de la abazia styriană din Reun⁵⁹, indică aceleași metode de transfigurare. Operația se face pe rac, pe care l-am identificat pe un plafon din Messina. Crustaceul este mai întâi desenat corect. El se transformă apoi într-o șopîrlă cu cap de pasăre, într-o șopîrlă cu picioare de crustaceu, într-o reptilă cu brațe omenști, într-o reptilă cu clești, pentru a ajunge în sfîrșit un fel de embrion, semănînd cu o floare cu cap, cu două membre și cu coadă de decapod (fig. 23). Trecerea de la figura animată la ornament și de la ornament la figura animată se efectuează gradat în interiorul aceleiași scheme și a aceluiași corp, ca în virtutea unui proces fiziologic. Ființele se nasc din ființe și cu o formă fixă, care condiționează și inspiră transformările.

Evul mediu a procedat totdeauna în acest mod, dar întîmplarea a făcut în așa fel încît unicul document, care ni s-a păstrat, să se găsească într-un album din secolul al XIII-lea, provenind dintr-un atelier periferic. Același caiet conține un personaj avînd sub bărbie excrescențe carnoase de cocoș, animale exotice, o maimuță și o cămilă,



două ilustrații pentru „Fiziologul”: elefanții pînșiți de dragon și vulturul privind discul solar, cu imaginea lui Dumnezeu, cu elemente romanice și inițiale zoomorfice.

Acestea din urmă sînt acum la modă chiar în atelierele care le-au neglijat în mod sistematic. La Salzburg, unde

Fig. 21. Bestiar fantastic: Tramin (Tirol), friză la absidă, primul sfert al secolului al XIII-lea.

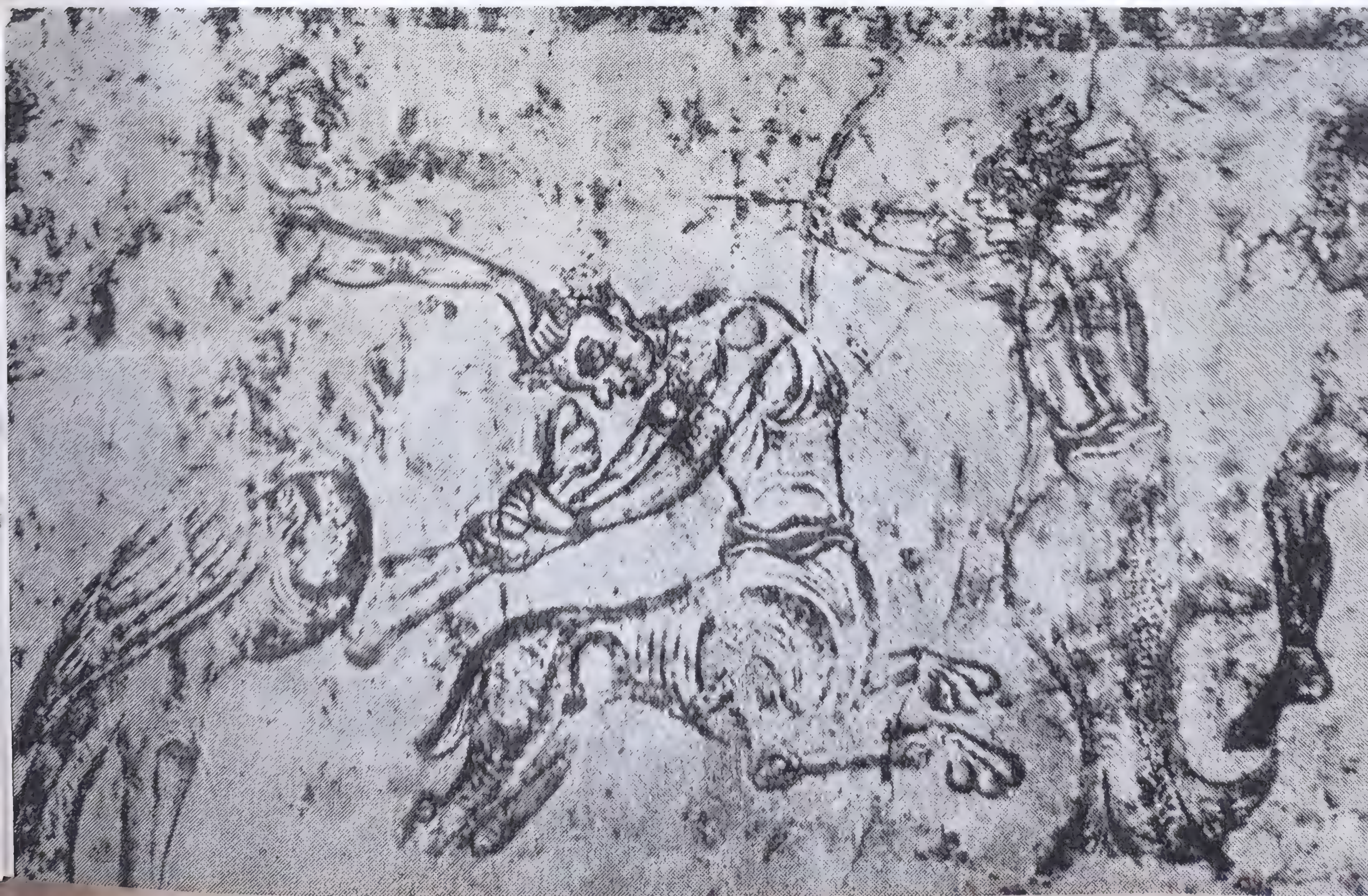


Fig. 22. Bestiar fantastic:
Metz, plafon, c. 1220.

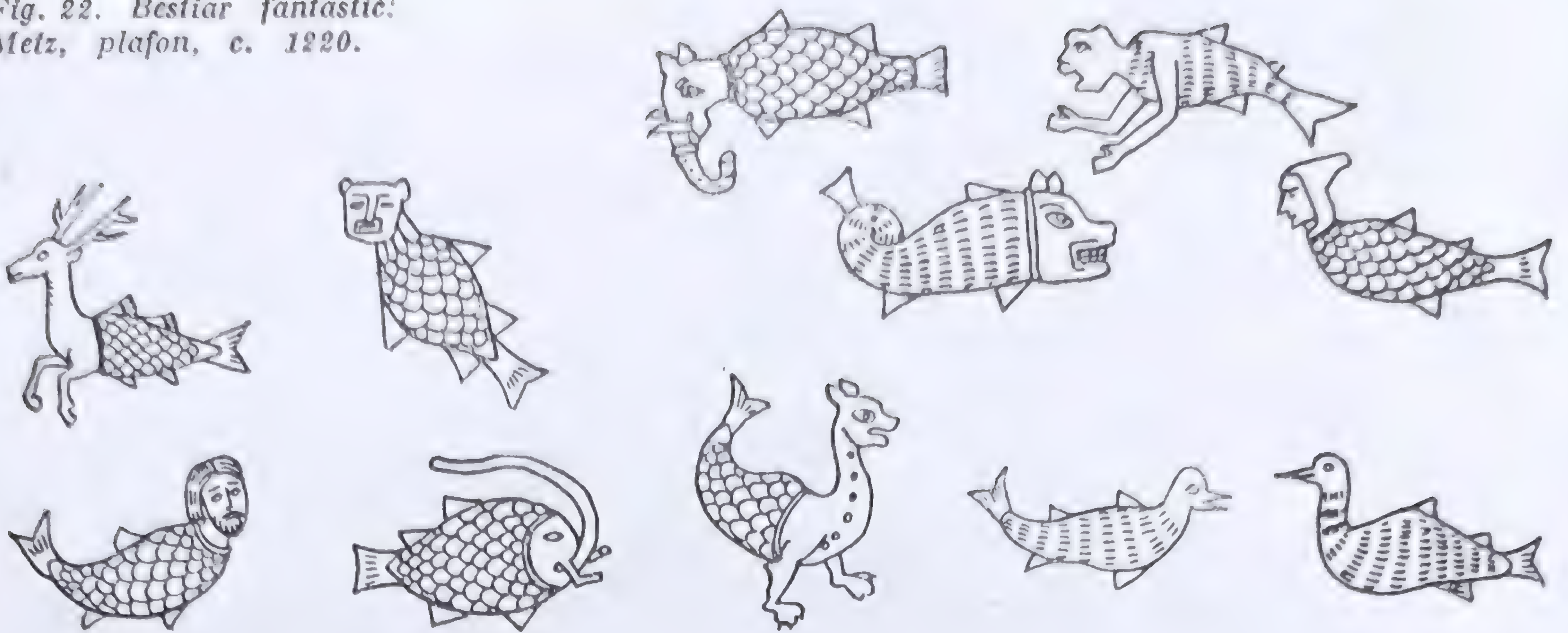


Fig. 23. Metamorfozele unui
rac: manual de artă pro-
venind de la abajia din
Reun (Styria). c. 1220.
Viena, cod. 507.

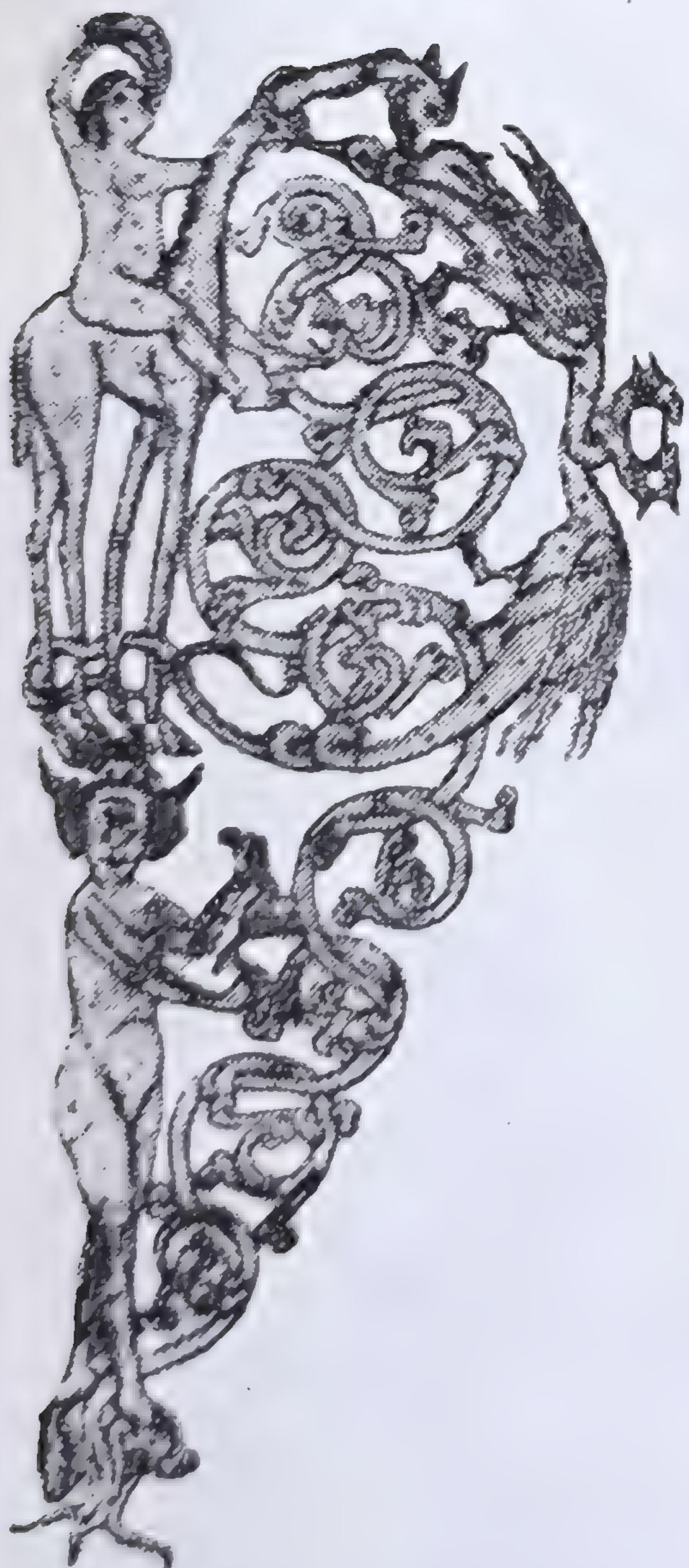


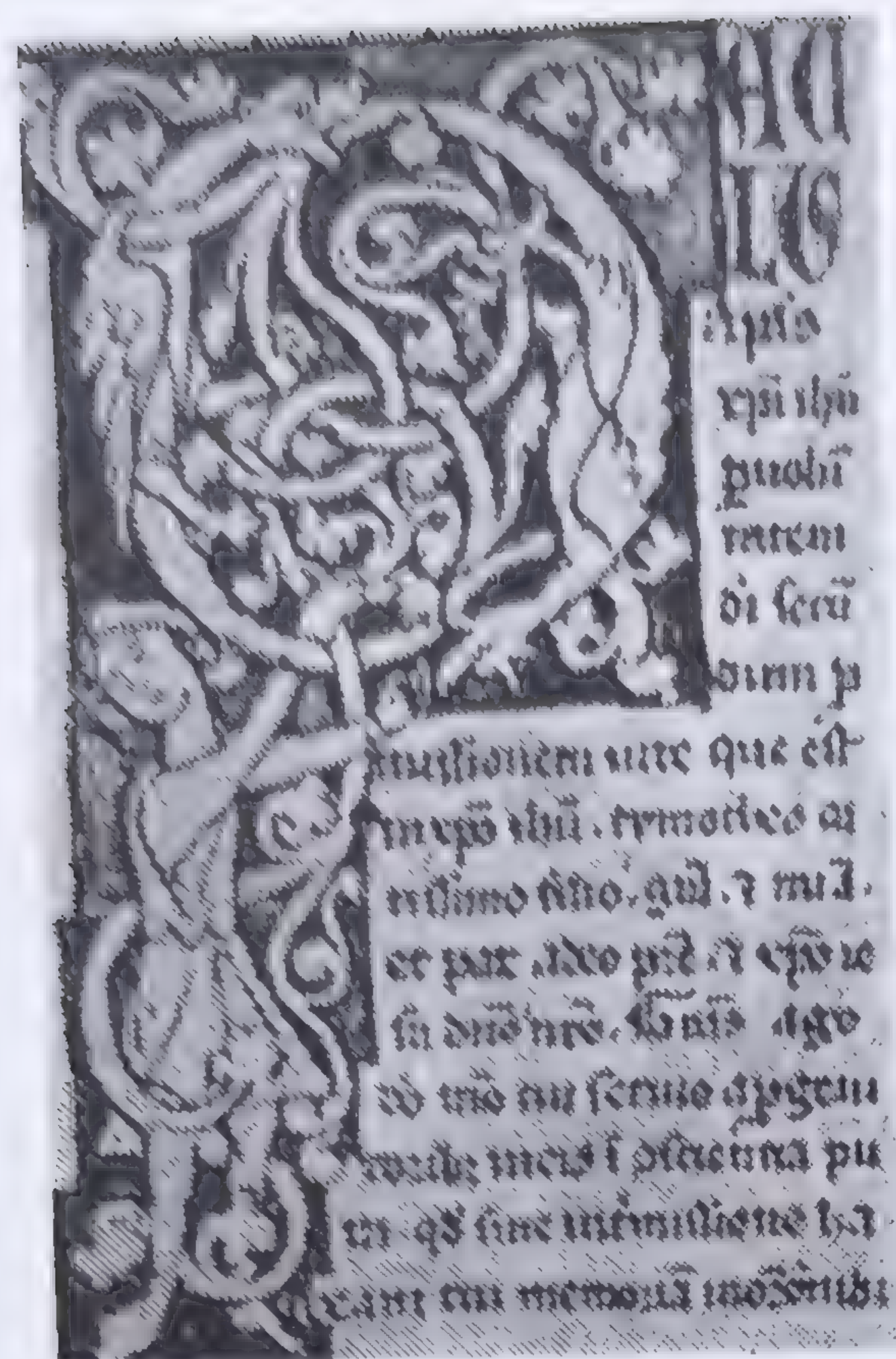
Fig. 24. Litteră zoomorftică:
inițială P, c. 1290. Salz-
burg, ms. 19.





rinsourile argintii și aurii persistă mult timp în interiorul literelor⁶⁰, îmbogățirile prin transpuneri de animale nu intervin decât către sfârșitul secolului al XII-lea. Litera P dintr-un manuscris, aproximativ din 1200⁶¹, are jambajul figurat printr-un ciclop avînd deasupra o girafă, pe care stă călare o femeie goală, iar în dreptul pîntecelui doi draconi înlănțuiți (fig. 24). Absurditatea este montată în chip spiritual, aranjîndu-se asamblări imposibile. Cu cît avansăm în timp, cu atît sistemul se statornicește. Într-o serie din Salzburg, eșalonîndu-se de la 1240 la 1290⁶², domină inițiale frumoase construite cu animale romanice, a căror vigoare contrastează cu ființele firave din manuscrisele gotice contemporane (fig. 26). Monștri redutabili se înfruntă în interiorul unui A; se ridică unul în spatele altuia într-un M, se încolăcesc înlăuntrul pîntecelui devorînd capul

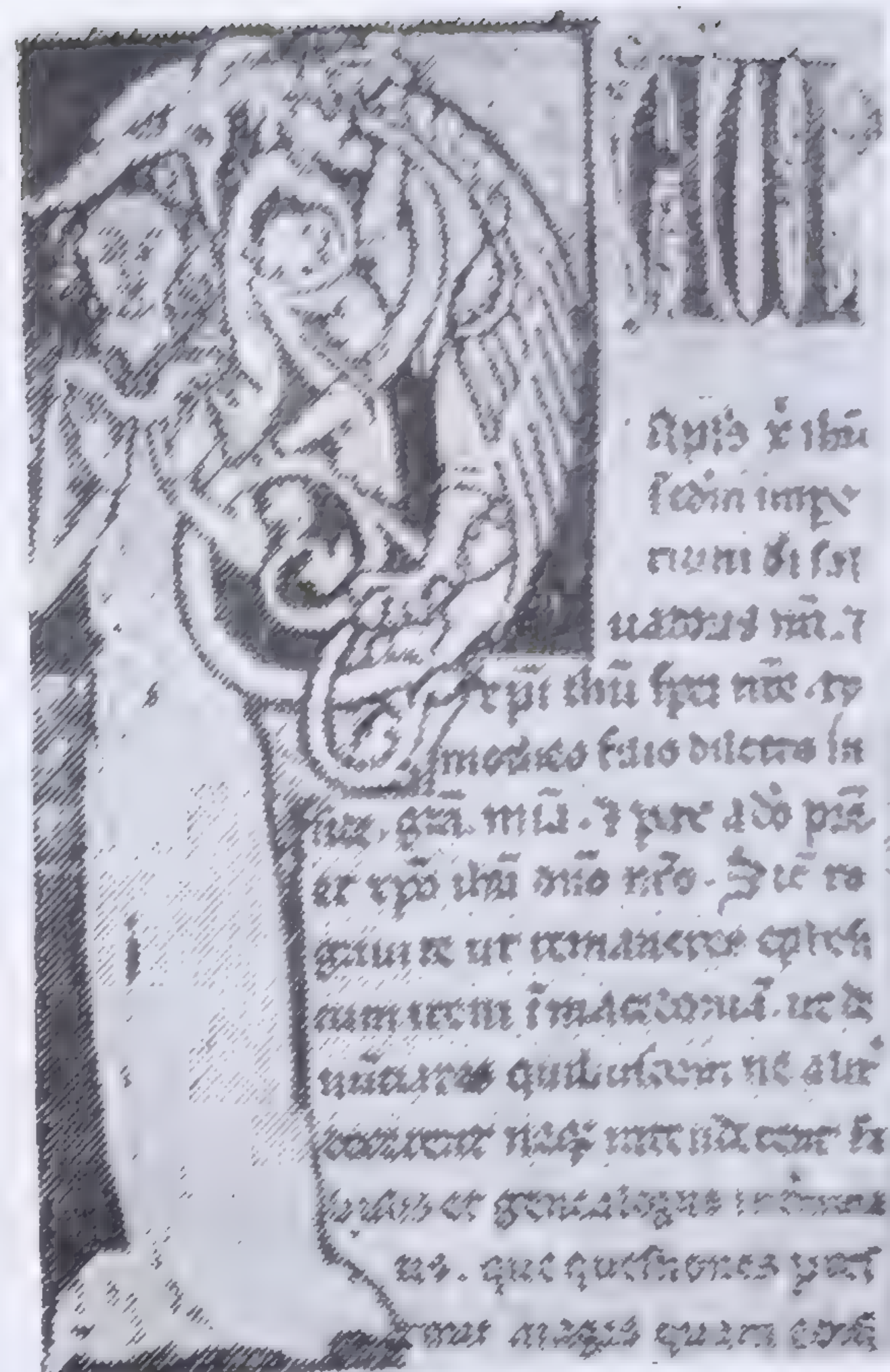
Fig. 25. Literă istoriată: Suppletul Sfîntului Gheorghe în inițiala Q. Psaltire de la dioceza din Constanța (Sankt-Gallen?), după 1224, col. Dyson Perrins.



A



B



C

Fig. 26. Litere zoomorfice: A. și C Inițială P, manuscris din Salzburg, c. 1290. Voreau 252. — B. Inițială A, manuscris din Austria de Jos, Leipzig, col. particulară.

personajului, ce stă în picioare în jambajul literei, întrededorându-se și fugărindu-se ca în alergările giratorii ale animalelor sculptate, a căror introducere în țară am urmărit-o odată cu cheile de boltă din Champagne.

Dragonul domină în aceste combinații, reluate acum în toate marile școli regionale⁶³. Îl vedem rotindu-se în O, descriindu-l pe S, cățărându-se în L, răsturnându-se în U. Grupul de cărți ținând de atelierul *Liber Scivias* din Heidelberg⁶⁴ abundă în aceste reptile înaripate și probabil că dragonul în S, al lui Villard de Honnecourt (fig. 21 din cap. II), căruia îi erau cunoscute manuscrise din Renania, provine dintr-una din aceste serii în care animalul și-a păstrat aspectul primitiv. Regăsim uneori în ele patrupede și păsări. Litera N a unui manuscris din Wurtzburg (1250—1259)⁶⁵ este formată din trei pești merovingieni. Într-o Psaltire din dioceza orașului Constanza, poate din Sankt-Gallen (după 1224)⁶⁶, litera Q, pe întreaga pagină, reprezintă chinurile Sfântului Gheorghe, care apare în interiorul unei roți cu spade, nu în picioare conform tradiției, ca în vitraliul de la Chartres, de exemplu, ci curbat, mâinile atingându-i picioarele. Martirul se încolăcește în cerc ca un monstru. Călăii se agită în jurul lui, încadrându-se și ei în structura alegoriei, având dedesubt un bătrîn prosternat (fig. 25). Violența acestei compoziții, în care figurile crispate sînt tîrîte și se deformează într-o rotire cruntă, umplerea perfectă a armăturii și a cadrului sînt în opoziție formală cu literele-medalion ale ultimului stil din epocă.

Periferia romanică: anacronisme și evoluție



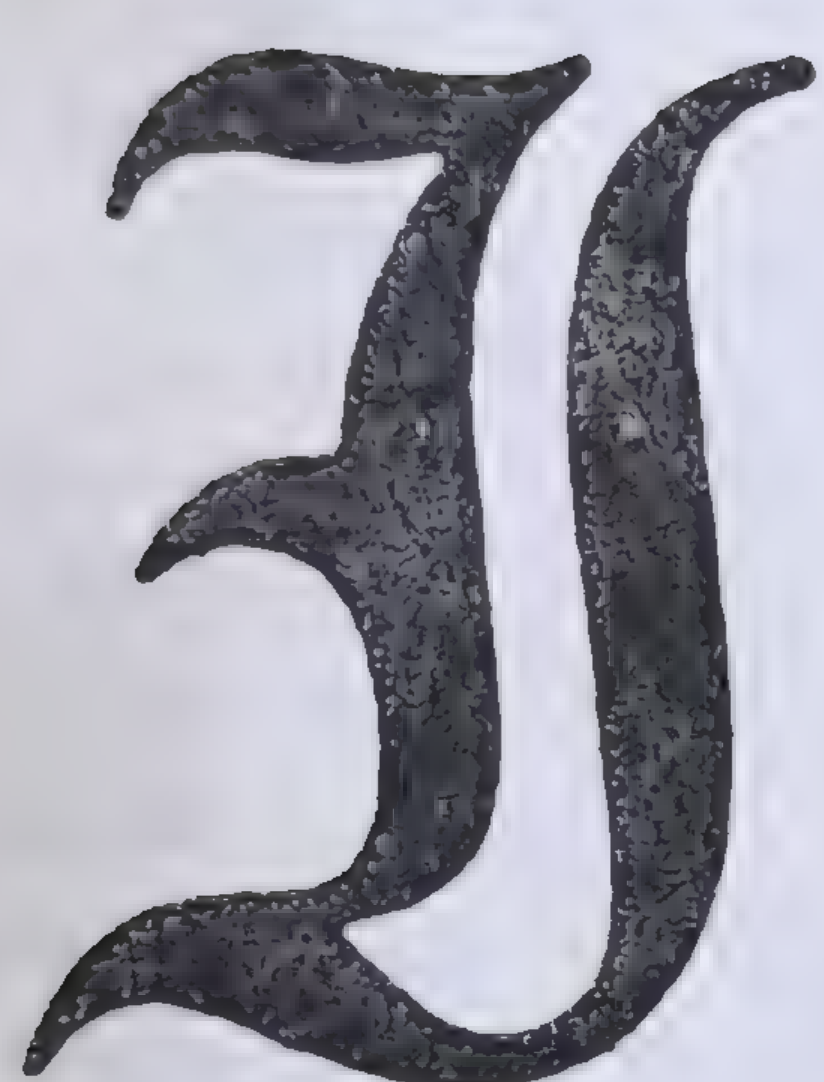
*În pagina de titlu, bestiar englez: satirii și cerbii,
mijlocul secolului al XIII-lea,
Oxford, Bodley 764.*

1. *Sculptură a periferiei Nord-Vest. Capiteluri zoomorifice. Decor cu capete. Cheile de boltă: dragoni celtici și teme romanice. „Spandrel”^{*} romanic.*

2. *Pictură și pavimente ale periferiei Nord-Vest. Stofe pictate. Monștri de pe pavimente și reluarea campaniei Sfântului Bernard împotriva exceselor imaginației. Trei mari cicluri fantastice: *Apocalips, Infern, Bestiare*. Hidră antică și animal eurasiatic; perspective orientale răsturnate; îngrămădire diabolică; iconografie a osîndelor; roiuri de demoni; fabula și reprezentarea animalelor. Năstrușnicii ale inițialelor.*

3. *Revărsare romanică. Capătul de rînd zoomorfic. Recucerirea marginii: ilustrație marginală de Mathieu Paris, dragoni zebrați, eliberarea năstrușniciilor închise în spirale și în litere.*

^{*} Termen definit de autor la pag. 117 (N. Tr.)



n cursul secolului al XIII-lea, supraviețuirile și reînnoirile romane nu dobândesc același aspect în toate zonele ce se întind în marginea marilor leagăne gotice. Mai strâns asociată de geneza formelor noi, participând la studierea lor, periferia Nord-Vest, ale cărei frontiere sînt fluide, se dezvoltă conform unui mecanism mai

complex. Nu este vorba de o persistență și de o îmbogățire unilaterală, ci de o evoluție în sînul unei lumi în curs de a se reface, care ajunge la o interpenetrare profundă, decisivă pentru viitor.

A doua perioadă a sculpturii romanice engleze se întinde de la 1140 la 1210¹. Unele mlădieri de „tranziție“, în care aporturile franceze întîlnesc clasicismele bizantine introduse începînd din al doilea sfert al secolului al XII-lea, nu afectează decît superficial regulile stilistice și repertoriile figurative ce se transmit monumentelor gotice ca un virus. Capitelurile catedralei din Wells², executate între 1200 și 1220, sînt definite de această transplantare directă pe suporturile mult mai subțiri și mai zvelte din *Early English*. Un întreg bestiar ornamental, monștri, dragoni, păsări, patrupede care se înfruntă, apar în vegetația buclată, descriind aceleași curbe. Cu cozile desfăcute în formă de frunză, în foarte mare număr sînt hibrizi ai faunei și ai florei (fig. 1). Regăsim aici scene religioase, fabule cu animale, scene cîmpenești. Prin amploarea și diversitatea sa, ansamblul ocupă un loc aparte în istoria prelungirilor acestei plastici, dar reluări mai sporadice au loc și în alte părți, la Chichester (c. 1230), York, Durham, Lincoln, Lichfield (c. 1270)³. Sirene, dragoni împlețiți, grupuri antitetice, dihanii supra-



Fig. 1. Decor în „Early English”: capiteluri la catedrala din Wells, 1200—1220.

puse, scene de vânătoare și de luptă reapar aici, viguros sculptate printre vegetale în plină ecloziune sau decupându-se pe un fond nud. Teme romanice alcătuiesc unica decorare a capitelului gotic. La Durham⁴, o friză cu vipere și cu sirene este analogă cu cea de la Le Mans, care se găsește sub frunzișuri identice (fig. 4 B de la cap. II). Supraviețuirile decorației zoomorfice sînt totuși, în general, mai tenace și mai depline în Anglia decît în Franța și ele nu se acumulează în centre determinate.

Capitelul cu capete, tradiție celtică și orientală reluată în Anglia și în Normandia, începînd de la sfîrșitul secolului al XI-lea, reapare și el odată cu această dezvoltare. Llandaff (c. 1200), Haverfordwest, Shrewsbury (c. 1220)⁵, Rouen (primul pătrar al secolului al XIII-lea)⁶ prezintă exemple (fig. 2) cu chipuri omenești nobile sau grotești fixate pe croșete, în unghiurile sau pe laturile coșului. S-a văzut în aceasta o reacție față de revărsarea barocă a ultimei perioade a stilului romanic și o întoarcere către o economie mai rațională a ornamentului. Blocurile, ce fac parte din ordinea constructivă, capătă o nouă viață chiar în momentul cînd, în Bavaria, aceleași măști își regăsesc schematismul primitiv.

Capetele se văd acum peste tot, pe console, pe imposte*, la partea de jos a arcaturilor. Ele capătă trăsăturile grațioase sau patetice ale statuii contemporane, care se asociază decorului arhitectural ca niște forme pure, înfrumusețînd articulațiile. Pe cheile de boltă ale ogivelor, unde se

* Element de construcție din piatră cu aspect de placă de grosimi variabile, interpus între boltarii inferiori ai unui arc și suportul acestuia (coloană, stîlp). (N. Tr.)

Fig. 2. Capiteluri cu capete; Catedrala din Rouen, nava laterală sudică, primul sfert al secolului al XIII-lea



aplică de la prima lor apariție (Peterborough, c. 1120)⁷, motivul se introduce în modul cel mai viguros. Boturile monstruoase care apucă nervurile (Kilpeck, c. 1150, Elkstone, c. 1180)⁸, așa cum unele capiteluri apucă fusurile, măștile grupate în mod diferit pe suprafața cheii (Canterbury, c. 1150, Tickencote, c. 1170)⁹, rămân printre temele cele mai frecvente¹⁰, păstrându-și caracterul fantastic. Capetele radiante care se contopesc într-un cap unic, asemenea grylilor, cu ochi, nasuri, guri multiple (Elkstone), reapar, la începutul secolului al XIII-lea, la Chichester, Havant, Boxgrove (c. 1215)¹¹, unde compun rozase cu patru, șase și chiar opt fețe omenești (fig. 3). Sistemul este specific insular și se răspîndește cu o asemenea virulență încît putem să ne întrebăm dacă combinațiile cu capete pe cheile boltilor din prima arhitectură gotică franceză nu au suferit mai mult sau mai puțin influența sa. Faptul că la Noyon (c. 1180)¹² ele sînt însoțite de un șir de măști, aranjate pe dublouri, confirmă aceste raporturi, cel puțin pentru un ansamblu important. Dar Anglia a primit și ea sugestii de pe continent.

La Canterbury¹³, mascaronilor anglo-normanzi le urmează, la sfîșitul secolului al XII-lea, un Miel Pascal cu îngeri radiali tipic francezi, la fel ca dragonii specifici ținutului Champagne, în roată, a căror migrațiune am urmărit-o departe către est și care sînt reluați în mod constant și în seriile engleze, la Chichester (1215) și la Lincoln (înainte de 1253)¹⁴, între altele. La Lincoln sînt patru, identici cu animalele de la Châlons-sur-Marne, care se rotesc în jurul unui cap răvășit (fig. 4). Se văd aici și numeroși monștri luînd ramurile ogivei în încolăciturile lor (*Angel Choir*, 1256—1270). Printre aceștia, trei balauri se mușcă reciproc de gît, formînd un triunghi echilateral, ca și cei trei șerpi celtici de pe discurile de bronz și de pe crucile din Islanda (Tybroughney, secolul al VIII-lea)¹⁵. Refluxurile continentale nu constituie decît un episod al unei vaste desfășurări unde se refac și se regroupează elemente și curente multiple.

La Westminster (mijlocul și sfîșitul secolului al XIII-lea)¹⁶, un arcaș își zvîrle săgețile în capete fixate între nervuri, conform cu dispunerea obișnuită în Franța, în timp ce dragonii care închid în inelul lor un războinic sau un centaur derivă din reptilele circulare de la Iffley (1175—1182). Cît despre gorgoneion*, cu fața sa aplatisată și care se strîmbă, acesta se înrudește cu măștile arhaice de la Canterbury (c. 1150), de exemplu. O altă cheie este decorată cu patru lei romanici, împresurînd un cap bărbos cuprins de groază. Acești lei se prind, la Oxford (Christ Church, secolul al XIII-lea) de același cap, devenind, ca pe un relief de la San Marco din Veneția, o creatură cvadruplă. Numeroase teme vechi sînt reunite pe un teren nou. La Exeter (ultimul pătrar al secolului al XIII-lea)¹⁷, găsim pe de o parte, doi cîini urmărind doi iepuri, în roată, al cărei butuc este format de un al cincilea

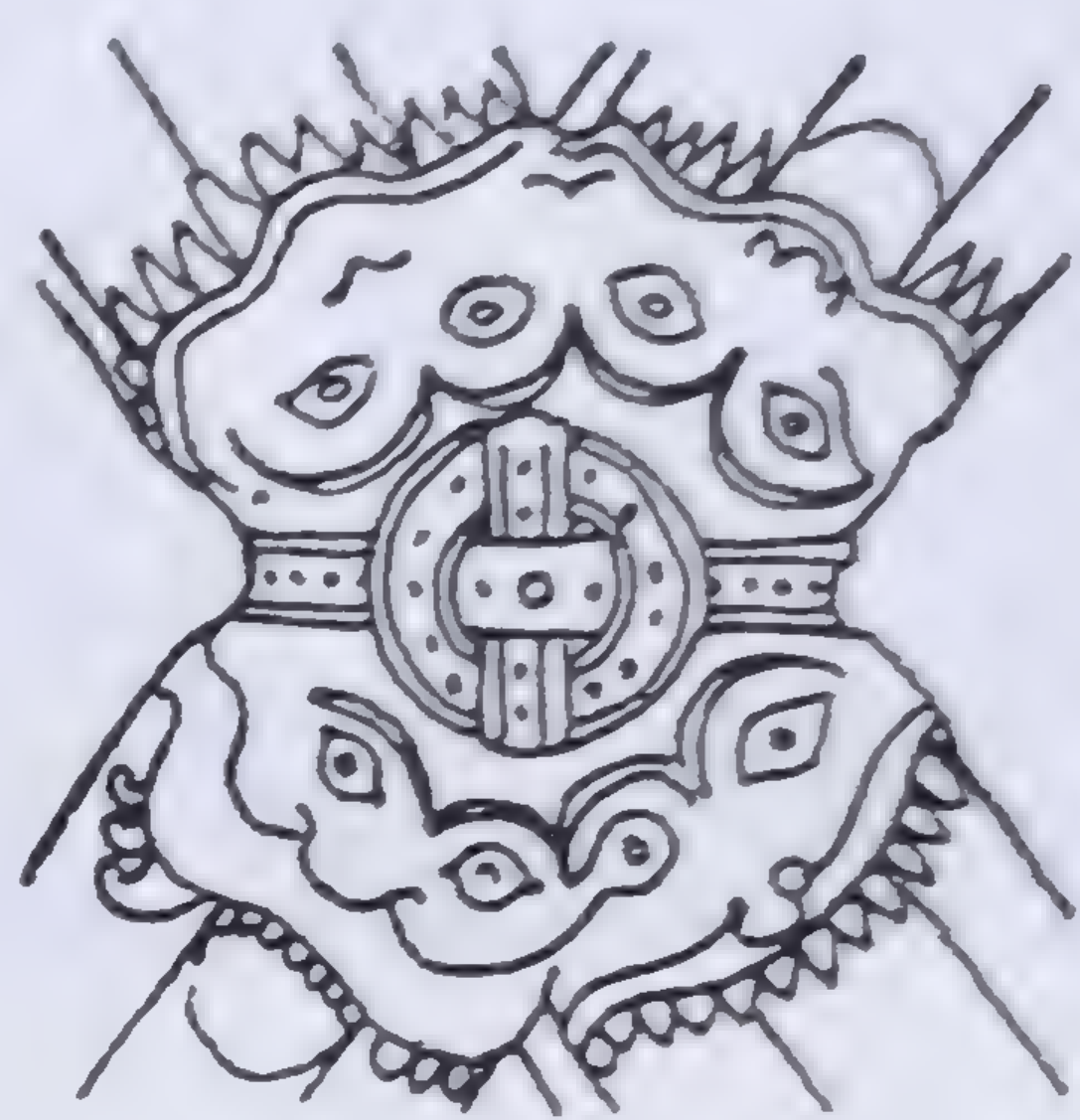


Fig. 3. Chei de boltă cu măști: A. Elkstone, c. 1180. — B. Boxgrove, c. 1215.



* Cap de meduză, mască antică a Gorgonei. (N. Tr.)



A

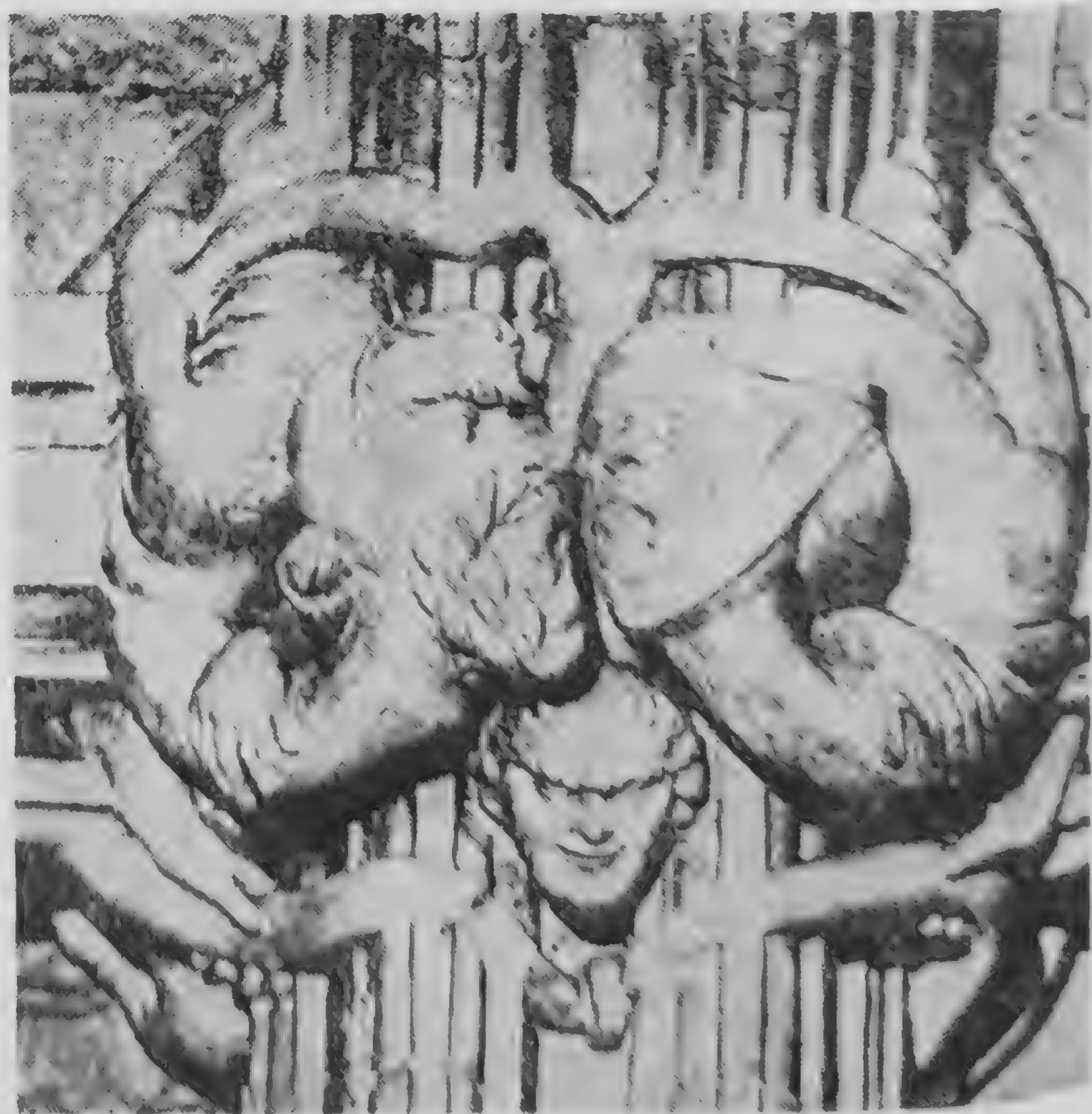


B

Fig. 4. Chei de boltă zoomorifice: Lincoln: A. Înainte de 1253. — B. C. și D. 1256—1270. În centru: relief la Tybroughney, secolul al VII-lea.



C



D



A



B



C

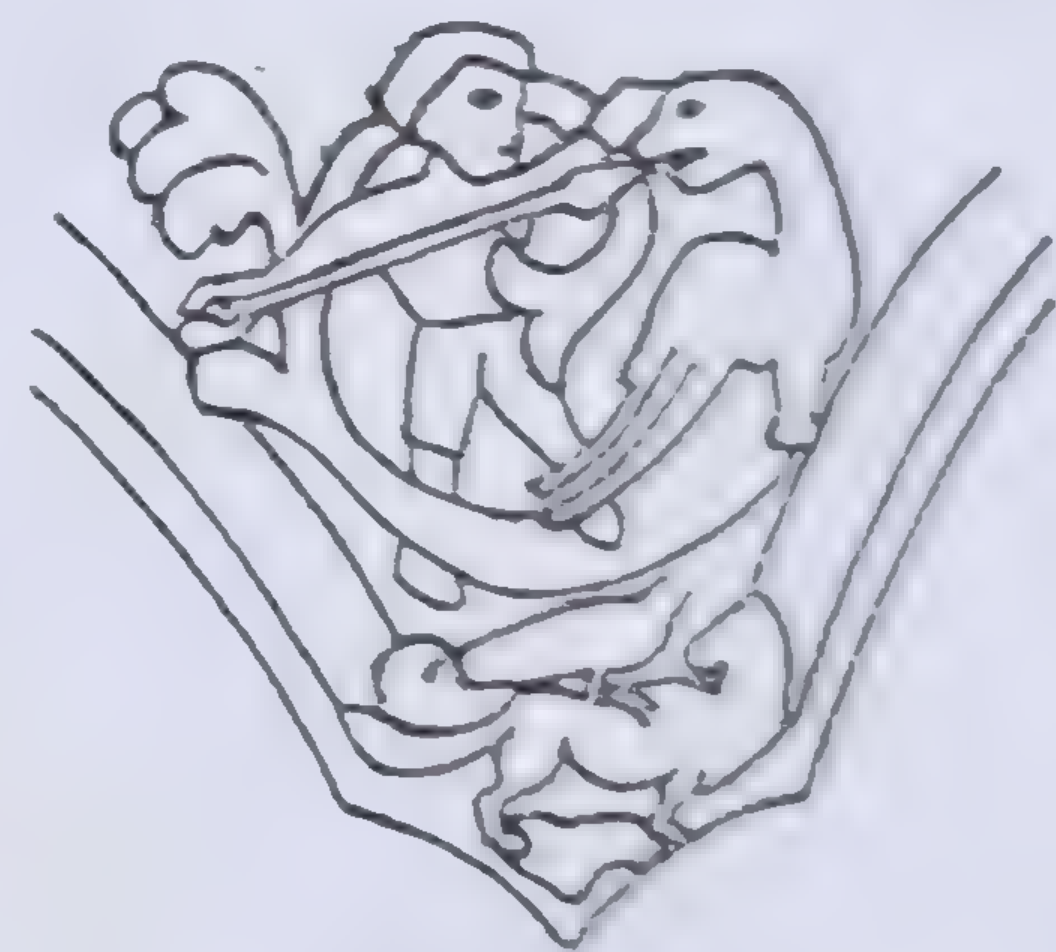
patruped în formă de sferă, pe de altă parte, trei păsări triunghiulare contopindu-se într-un singur corp cu trei capete și cu șase aripi, care se apropie de cele mai stranii speculații ale evului mediu insular timpuriu (fig. 5).

Grefat pe încrucișarea ogivelor, într-o epocă de plin avânt al plasticii ornamentale, decorul animalier i se încorporează organic, deschizând calea la toate formele sale romanice și preromanice. Cheia de boltă gotică englezească se dezvoltă păstrând un dublu arhaism.

Un al treilea grup romanizant se constituie în ecoansoanele dintre arce, al căror triunghi răsturnat, alcătuit din linii curbe, pune probleme deosebite pentru realizarea reliefului¹⁸. La Bristol (în capela Fecioarei, c. 1200), este introdus un personaj luptându-se cu un monstru arcuit. La Lincoln, în transept (c. 1230), omul însuși se încovoiaie, în formă de inel, capul apropiindu-se de genuchi. Aceste compoziții rotunde alcătuiesc medalioane (fig. 6). La Worcester (înainte de 1220), în capelele laterale, sînt reprezentate fabule cu animale și cu dragoni — rinsouri din aceeași specie ca acelea de pe capitелurile de la Wells, dar găsim de asemenea, în transept, scene religioase, *Căderea în păcat*, *Izgonirea din rai*, *Judecata de apoi*, *Infernul*, executate cu o asprime afectată în care figurile se agită și se deformează adaptîndu-se anevoios cîmpului delimitat de pantele brusce ale extradadosului (fig. 7). În transeptul de la Westminster (mijlocul secolului al XIII-lea), personaje grațioase iau loc basculînd și micșorîndu-se, nelăsînd în colțuri decît un cap tăiat de la umeri. Statuara gotică însăși este zdruncinată în aceste regiuni ale supraviețuirilor.

În Normandia, orașul Bayeux posedă două serii din aceste reliefuri între arce: dalele încrustate ale navei (c. 1160), medalioanele triforiului corului (c. 1230)¹⁹ cu monștri, din care cîțiva asemănători cu cei de la Worcester arătînd filiația lor directă, pe același monument. La Notre-Dame din Paris, portalul Fecioarei (1210—1220), avînd în ecoansoane și omuleți în formă triunghiulară, prezintă, și el, o reînnoire a acestor combinații, însă sistemul se statornicește în Anglia dobîndind o valoare proprie. Așa se face că termenul special *spandrel*, care indică amplasamentul, capătă aceeași semnificație a unui ordin de compoziție ca și timpanul, a cărui margine este întrucîtva.

Fig. 5. Chei de boltă zoomorifice: A. Westminster, 1245—1260. — B. și C. Exeter (detaliu), ultimul pătrar al secolului al XIII-lea.



A

Fig. 6. Ecoansoane sculptate: A. Bristol, c. 1200. — B. Lincoln c. 1230.



B

2

În pictura murală, temele romanizante persistă mai ales în reproducerile de stofe orientale cu medalioane, cu păsări înfruntându-se sau adosate, cu lei sau grifoni, dar puternic heraldizate. Ele se mențin în mijlocul secolului al XIII-lea la Ely, West Walton, Eastry Church²⁰. Pe mormântul lui Bronescombe (c. 1280), la Exeter, aceste ornamente alcătuiesc friza soclului. Plafonul „normand” de la Peterborough, care este datat când 1220 când 1236²¹, conține o iconografie complexă cu regi și episcopi însoțiți de Artele Liberale, de figuri hazlii și de câțiva monștri, care sînt departe de vigoarea și de profunzimea bestiariului de la Metz. La periferia nord-vest, fauna fantastică re trăiește mai cu seamă pe paviment, din care serii importante se alcătuiesc de o parte și de alta a Mării Mîneții. Chiar aici, în aceste regiuni extreme, tehnica arabo-bizantină a pietrelor încrustate cu mastic întunecat a avut cea mai frumoasă înflorire a sa după Florența și Lucca.

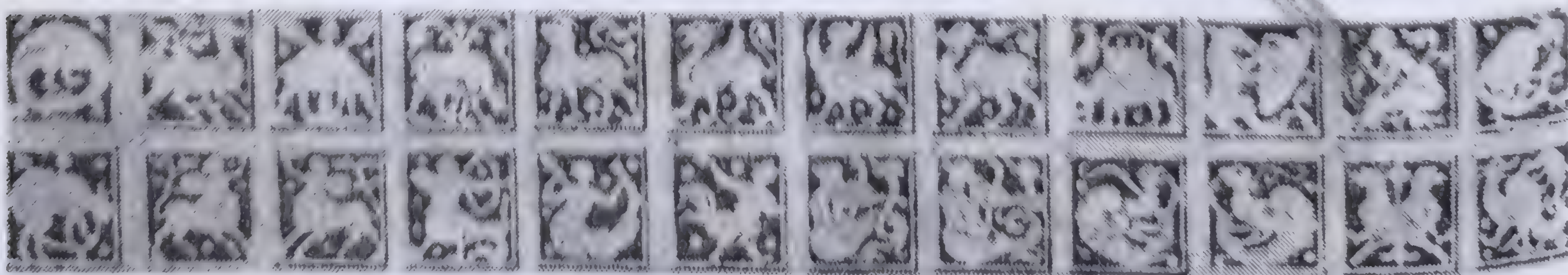
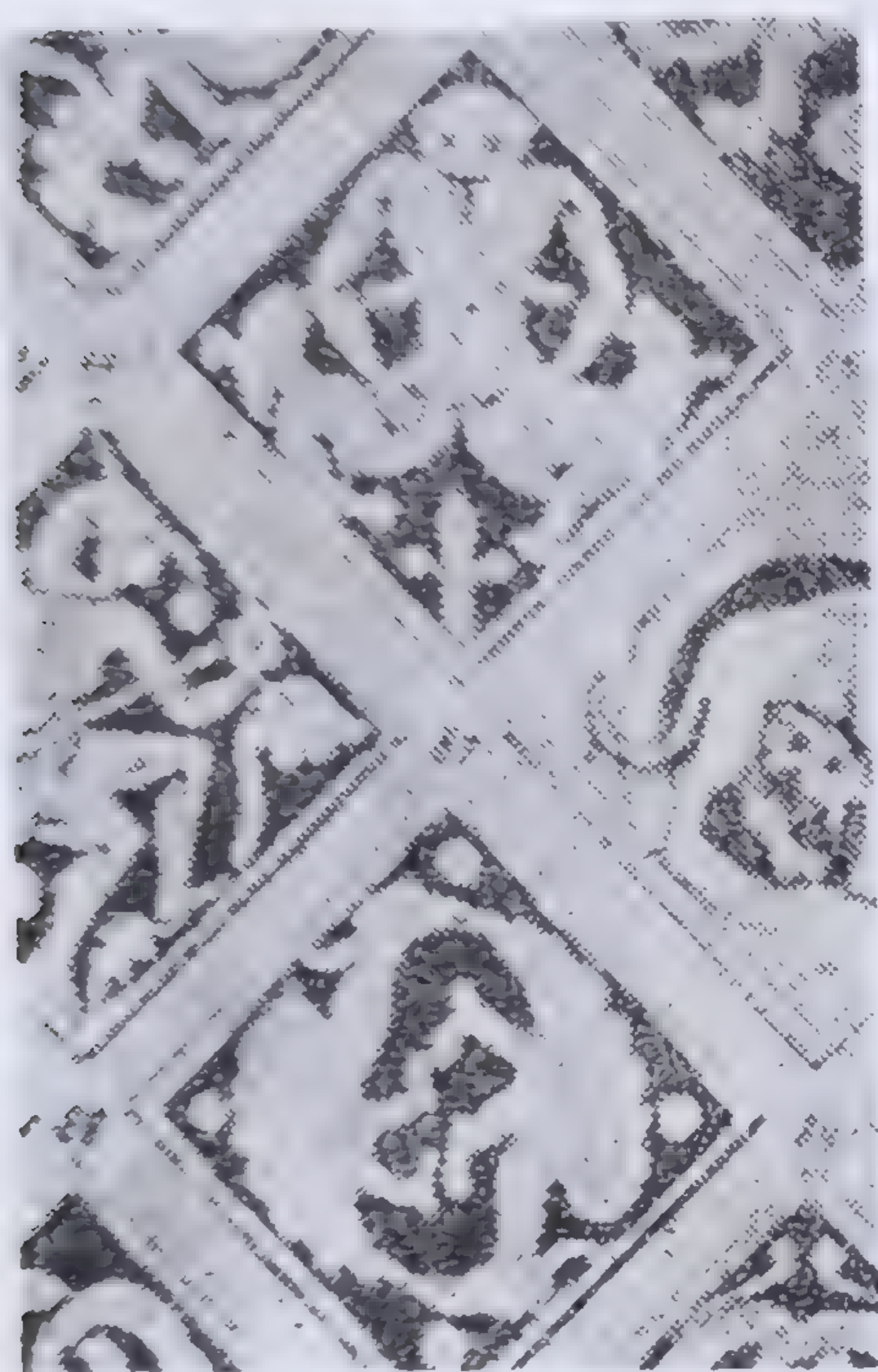
Cinci medalioane, din care unul cu un leu, împlîntate în mozaicul de la Saint-Bertin din Saint-Omer, cu data marcată pe efigia mortuară a lui Guillaume de Flandre (decedat în 1109), învederează o introducere precoce²². Dar dalajul vechii catedrale din același oraș, executat către 1260²³, se apropie mai puțin de acest model arhaic decît de apor-turi noi, fiind o continuare a expansiunii de vîrf pe care am semnalat-o în regiunea lyoneză. Faptul că un meșter pietrar, specialist în marmură, din Roma, Odorico, era chemat de Henric al III-lea, chiar în 1260, pentru pavimentul catedralei din Londra²⁴, ne îngăduie să presupunem că reluarea a fost stimulată prin contacte directe cu mediile transalpine. Se prea poate ca o echipă de tehnicieni să fi întovărășit pe maistru. La Canterbury²⁵, dalele încrustate au mai multe trăsături comune cu cele de la Saint-Omer, care se găsește la o distanță de circa 100 kilometri și care pare să tină de aceeași producție. Industria a avut o puternică extindere în țară. La Thérouanne, pavimentul, din care se păstrează mai multe fragmente, a fost executat pe cheltuiala episcopului Henry des Murs, între 1275 și 1285. Vechea catedrală de la Arras și abatia de la Mont-Saint-Eloi aveau și ele pavimente datînd din secolul al XIII-lea²⁶.

Compozițiile cuprind în general teme cosmografice, zodiacul, anotimpurile, lunile, vînturile, ca un ecou al unui program antic, completat cu Artele Liberale, Viciile și Virtuțile, cu scenele Genezei și, în iurul acestor mari cicluri, vedem multiplicîndu-se ființele fabuloase care derivă în cea mai mare parte din teratologia romanică. La Saint-Omer (fig. 8), sînt în număr mare: sirene, grifoni, hibrizi om-animal, din care unul are picioare în formă de dragon, semănînd cu un relief din Moissac. Personajul se încovoiaie ca un rinsou, pasărea este ca o frunză, frunza ca o pasăre. Uneori planta are aripi și labe dar nu și cap. Monștri inediți sînt definiți prin metamorfoze netermi-

→
Fig. 7. Ecoansoane sculptate: Worcester, înainte de 1220.



Fig. 8. Dalaj încrustat-
Notre-Dame de la Saint-
Omer, c. 1260.



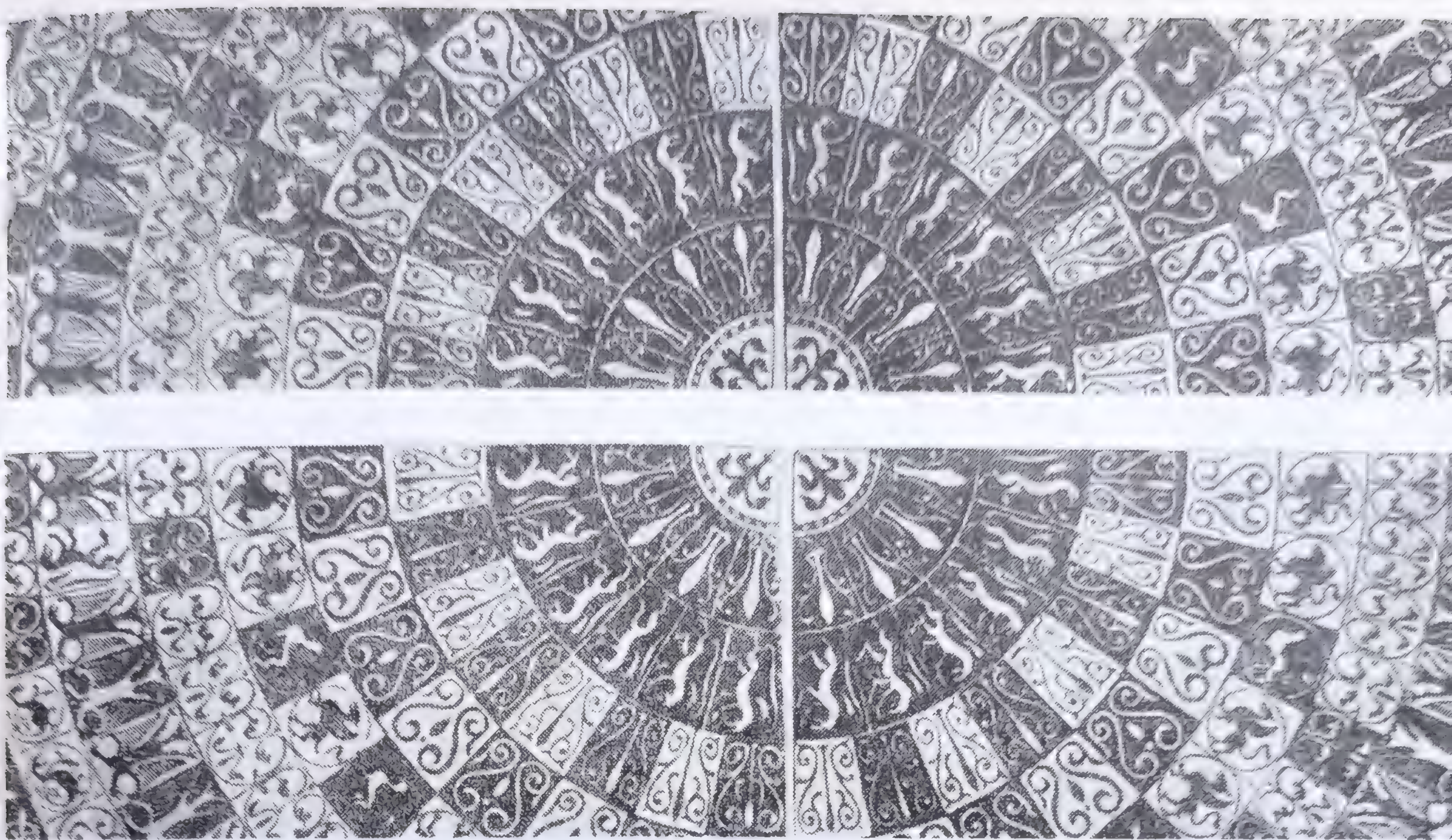
nate. Nu este vorba de o reluare fragmentară. Repertoriul întreg și tehnica re trăiesc laolaltă. La Théroanne, figurile sînt mai cu nerv și ele își găsesc loc într-o vegetație gotică, reluînd totuși aceleași combinații de creaturi mixte, de animale cu corp dublu și cu cap unic, de păsări cu două capete.

Pavimentele erau executate și din pămînt ars, procedeu mai puțin costisitor care înlocuiește dalele din pietre gravate și încrustate cu materiale sumbre prin carouri de culoarea plumbului sau lustruite, în care desenul se imprimă cu un tipar de lemn sau de metal. Cărămida fiind în general ea însăși de culoare închisă, roșu grena, se lasă argila de culoare deschisă să curgă în figurile sale scobite, pentru a scoate în evidență siluetele pe un fond de umbră.

Producția, de origine orientală, a avut ca sediu Normandia²⁷, unde a putut fi transmisă prin Sicilia. În pofida prescripțiilor Sfîntului Bernard, care în capitolul XII din *Apologie*, priveau mai cu seamă dalajele istoriate, cistercienii au fost de la început principalii lor propagatori, cu Beubec centru principal și cu Beaulieu, avînd comitatul Southampton ca sucursală engleză. Lucrurile nu s-au petrecut fără ciocniri. În 1210, consiliul de canonici de la Citeaux a muștrat pe abatele de la Beubec pentru că a permis executarea de pavimente cu un caracter frivol și ciudat, contrar prescripțiilor ordinului, privind persoanele străine²⁸. Un blam a fost dat și de arhiepiscopul din Rouen (1230—1235) din cauza figurilor indecente și diabolice de pe carelajele din aceeași abăție²⁹. Faptul că a fost reluată campania iconoclastă la această epocă arată amploarea dezvoltării unei imagistici care a provocat aceleași reacții în secolul al XII-lea.

Din aceste carouri plumburii, care au fost produse în masă, posedăm o listă lungă: în Franța — Rouen (Sainte-Catherine-du-Mont, secolul al XIII-lea), Saint-Pierre-sur-Dives, aproape de Caen (1255—1260), Coutances (sala capitulară, sfîrșitul secolului al XIII-lea) și Saint-Omer unde, în sacristie, ele sînt o urmare a dalelor încrustate din cor și din navă³⁰; în Anglia, după Beaulieu (1227—1246)³¹ — Westminster (sala capitulară, după 1255)³², Jervaulx, Chertsey (c. 1255) și Salisbury (c. 1270)³³.

Introducerea unui procedeu automatizat sporește numărul figurilor, reduce varietatea lor și aduce o simplificare a formelor. Bestiarul carelajelor emailate nu are însuflețirea monștrilor de pe dalajele gravate. Desenul este arid, precis, cu reprezentări de o egalitate absolută. Pentru a-și păstra claritatea după punerea stratului de argilă în cavități, decuparea trebuie să fie făcută la precizie, separînd elementele



desenului, accentuându-i curbele, părțile groase și cele subțiri. De aici, rezultă deseori un stil heraldic. Leoparzii adosați din interiorul roților (Rouen), păsările (Beaulieu, Saint-Omer), leii și grifonii antitetici (Westminster) evocă figuri din blazoane, la fel ca decorul țesăturilor pictate, care provine de altfel, și el, dintr-o industrie repetând la infinit aceleași desene. Diversitatea este obținută prin asamblarea carourilor în eșichier, cu o schimbare de axe sau pe grupe de câte patru, cu motivele diagonale reunindu-se în cruce: ornamente cu patru lobi, rozase cu animale, capete, personaje radiale se formează cu ajutorul acestor aranjamente de figuri identice. Marile compoziții circulare ale temelor cosmografice, asociate din antichitate iconografiei pavimentelor, se regăsesc de asemenea în aceste ansamblări, devenite însă simple ornamente. La Saint-Pierre-sur Dives³⁴, rozeta măsoară trei metri în diametru (fig. 9). Este formată din șapte cercuri concentrice în care se văd rotindu-se vulturi bicefali, grifoni, păsări cocoțate pe o palmetă, patrupede cățărătoare. Spațiul din jur este în întregime pavat cu monștri. La Jervaulx, treizeci și opt de lei se înșiră pe circumferință ca într-o caravană zodiacală. La Châtelliers (1270)³⁵, carourile emailate ale bisericii cisterciene, provenind fără îndoială dintr-un atelier normand al ordinului, repetă de treizeci și două de ori un semn al zodiacului — peștii — însoțit de o friză cufică și de dragoni cu trei cozi, fiecare terminându-se cu un cap (fig. 10). Subiectul este complet denaturat, dar figurile își continuă imperturbabil cursa. Încătușată și uniformizată în aceste compoziții prin matrițare, fauna fabuloasă re trăiește multiplicându-se, cu o obsedantă continuitate, ca un covor de culori contrastante având reflexe metalice.

În pictura manuscriselor, această ecloziune a temelor romanice în secolul al XIII-lea se traduce mai întâi prin

Fig. 9. Dalaj vernisat: Saint-Pierre-sur-Dives. 1255—1260.

Fig. 10. Dalaj vernisat: Les Chatelliers, c. 1270.





Fig. 11. Antimalul cu șapte capete: A. Apocalyps hispanice, începutul secolului al XIII-lea. Paris, B. N., Nouv. acq. lat 2290. — B. Apocalyps de la Trinity College (R. 10.2), 1230—1250. Cambridge.

reluarea celor trei mari cicluri fantastice: *Apocalipsul*, *Infernul* și *Bestiarele*. Dezvoltarea urmează aceeași curbă ca la periferia Est, obsedată de speculațiile asupra miracolelor și cosmogoniilor supranaturale, dar într-un mod și mai decisiv și mai insistent, lăsându-ne serii importante care par să domine zone întregi ale imaginației.

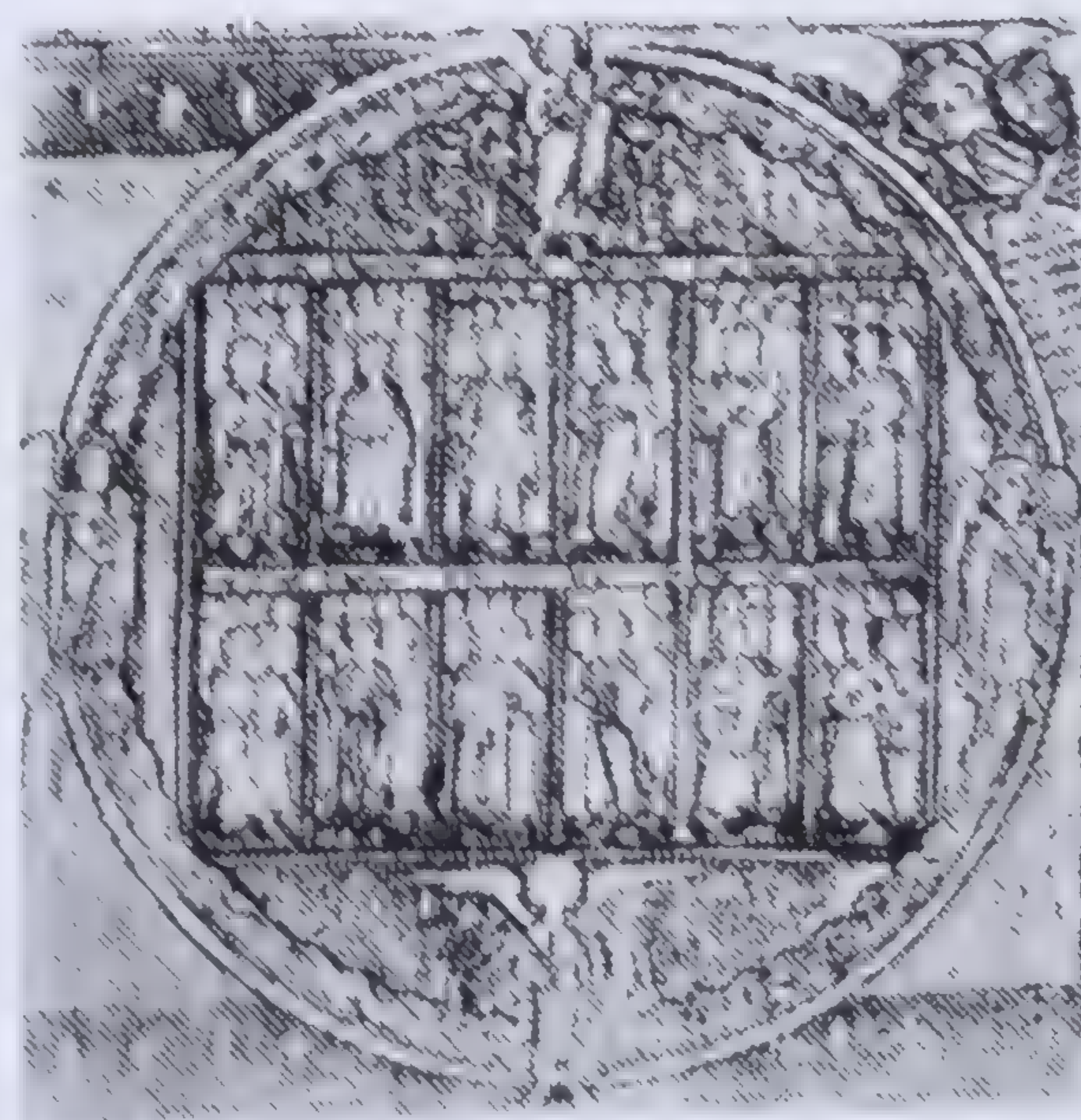
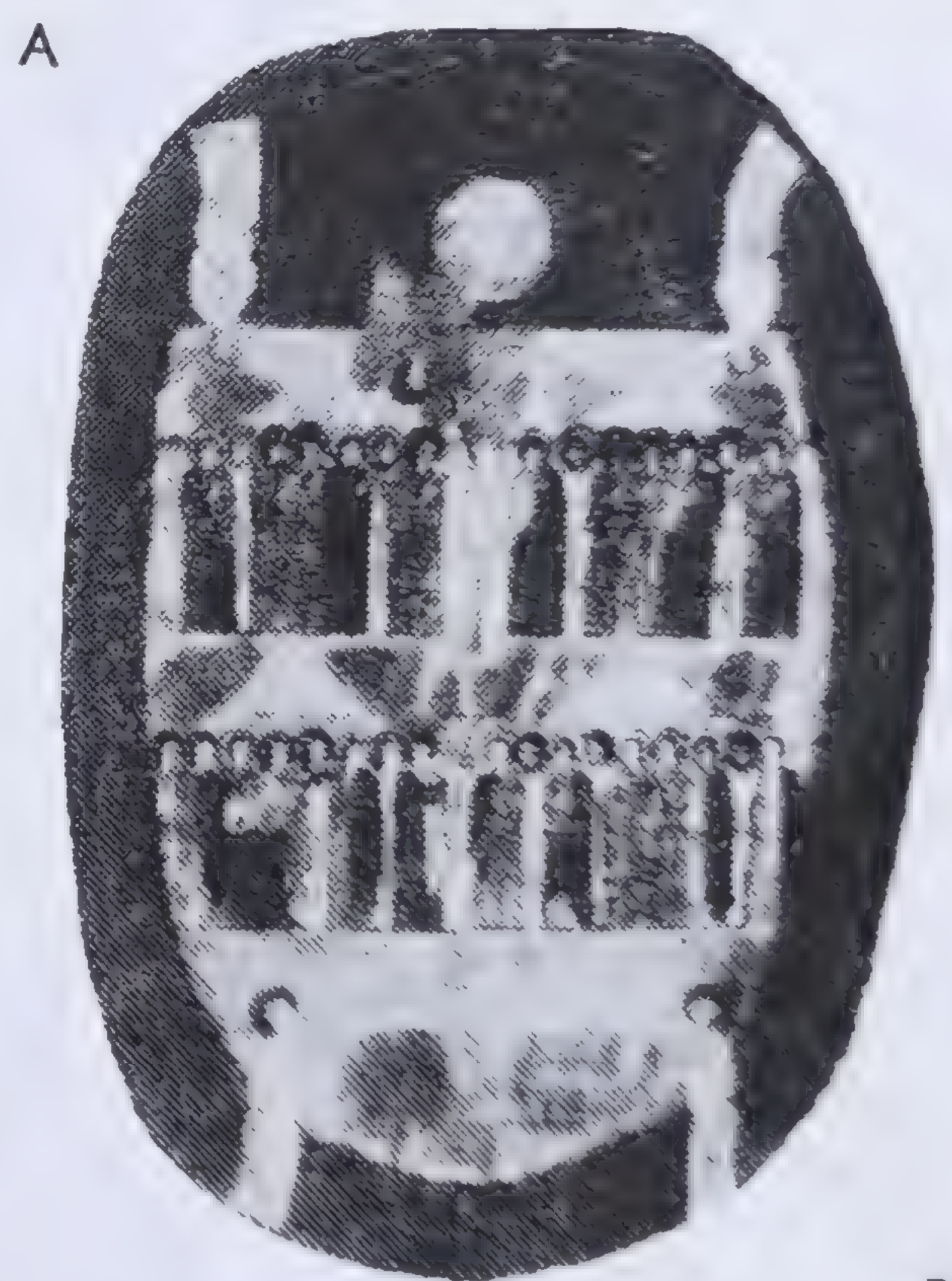
Cronologic, Apocalipsele anglo-normande urmează direct ultimelor grupe de Beatus Hispanice, eșalonându-se între 1200 și 1220³⁶, dar ele prezintă o sinteză a tradițiilor carolingiene (din care una de origine insulară) și mo-

arabă, care fusese realizată în pictura romanică franceză. Descrierea, făcută de André de Fleury (c. 1041), a scenelor viziunilor Sfântului Ioan, executate pe fațada de la Saint-Benoît-sur-Loire, concordă atât de bine cu iconografia lor încât, cu ajutorul acestei ilustrații, s-a încercat să se reconstituie unele compoziții de pe fresca dispărută³⁷. Fără îndoială, trebuie să fi existat un manuscris constituind un prototip comun acestor versiuni succesive.

Două familii de monștri sînt reunite în figurările unde se încrucișează cele două curente independente și aproape opuse³⁸. Lăcustele, luînd aspectul unor cai înaripați cu fețe omenesti, țin de seria din Apocalipsul de la Bamberg (c. 1000) care reapare la Saint-Savin, în timp ce dragonul și dihania derivă din tipuri hispanice cu cele șapte capete și cu gîturile alcătuiind o jerbă și nu o coamă animată ca în manuscrisele carolingiene și în cele care le urmează, la Saint-Savin și în *Hortus Deliciarum*. Printr-o curioasă intervertire, grupul cel mai mult marcat de Orient a reprodus o hidră grecească, iar grupul care în principiu se întoarce spre antichitate — un animal sarmato-scit. În Apocalipsul de la Trinity College din Cambridge (R. 16.2), aceste gîturi se leagă în *entrelacs* ca șerpui din Asia antică și islamică (fig. 11). Manuscrisul, executat probabil la Saint-Albans către 1230—1250³⁹, este foarte apropiat de Beatus. Regăsim în el violența cromatică, roșul de flacără, albastrul nocturn, fondul înstelat al acestora. Din compozițiile lor „romanizate” (Apocalipsul de la Saint-Sever, 1028—1072), avem o arhitectură a paginilor cu panouri rectilinii, montate ca în antependii, în jurul unei figuri axiale. Printre imaginile specifice, sînt reprodusi și îngerii reținînd cele patru vînturi (fig. 12) pe o planisferă cu triburile lui Israel, distribuite pe două etaje în interiorul cercului — oceanul în care peștele mișună⁴⁰ și Ierusalimul celest (fig. 13), ale cărui ziduri și turnuri sînt aplatizate în jurul planului, conform perspectivei, cu două puncte de vizionare, care a inspirat tema edificiilor prăbușindu-se și înălțîndu-se în vertigiile din *Liber Scivias*. *Apocalipsul* din Artois, din *Liber Floridus* de Lambert, canonic la Saint-Omer, copiat către 1260⁴¹, compune cele două subiecte cu aceleași răsturnări optice: Ierusalimul este circular, dar el se înfățișează ca o roată care se învîrte pe sol, cu porțile și edificiile sale radiale. Cei patru îngeri sînt așezați în colțurile planisferei însă orizontal, ca figurile de pe laturile verticale ale reprezentărilor mozarabe ale Ierusalimului, zdruncinînd toate legile echilibrului (fig. 14). Originalul fiind executat către 1120⁴², vedem aici ramificarea unui vechi strat al acestor aporturi în regiunile Mării Mîneții, ce și-au adus contribuția la manuscrisele anglo-normande, în care o a treia compoziție este de altfel prezentată potrivit unor principii analoage.

Insula Patmos este decupată sub forma unei hărți geografice atîrnată pe perete, cu Sfîntul Ioan și cu îngerul apărîndu-i în față, ca pe un fond de tapiserie. Percepția vizuală verticală și percepția orizontală se juxtapun pe același plan, astfel că apa pare că urcă de o parte și de alta

Fig. 12. Îngerii reținînd cele patru vînturi. A. *Apocalips hispanic*, C. 1047. Madrid, B. 31. = B. *Apocalips de la Trinity College* (R. 16.2) 1230—1250. Cambridge.



a scenei pe care o încadrează și se menține deasupra ca un plafon (fig. 15).

Într-un centru diametral opus, în Italia meridională, transcrierea cartografică se aplică râurilor și lacurilor din *Traité de Fauconnerie* al lui Frederic al II-lea, manuscris în întregime saturat de Orient, de pe care o copie lorenă datează din ultimul sfert al secolului al XIII-lea (B.N. fr. 12400). Chiar în momentul când goticii încep să explozeze lumea vie, cele mai aride abstracții reapar pe țărmurile

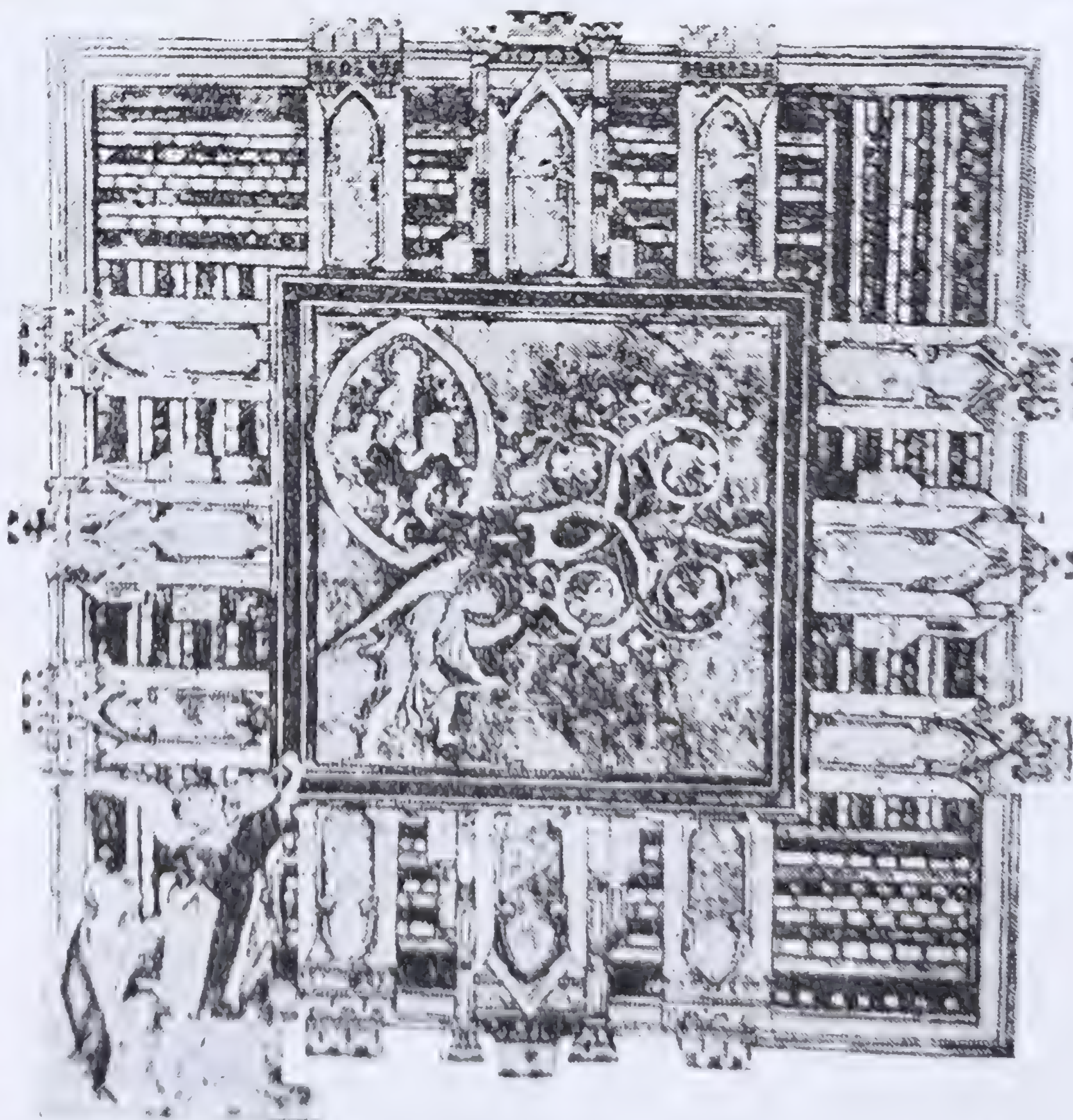
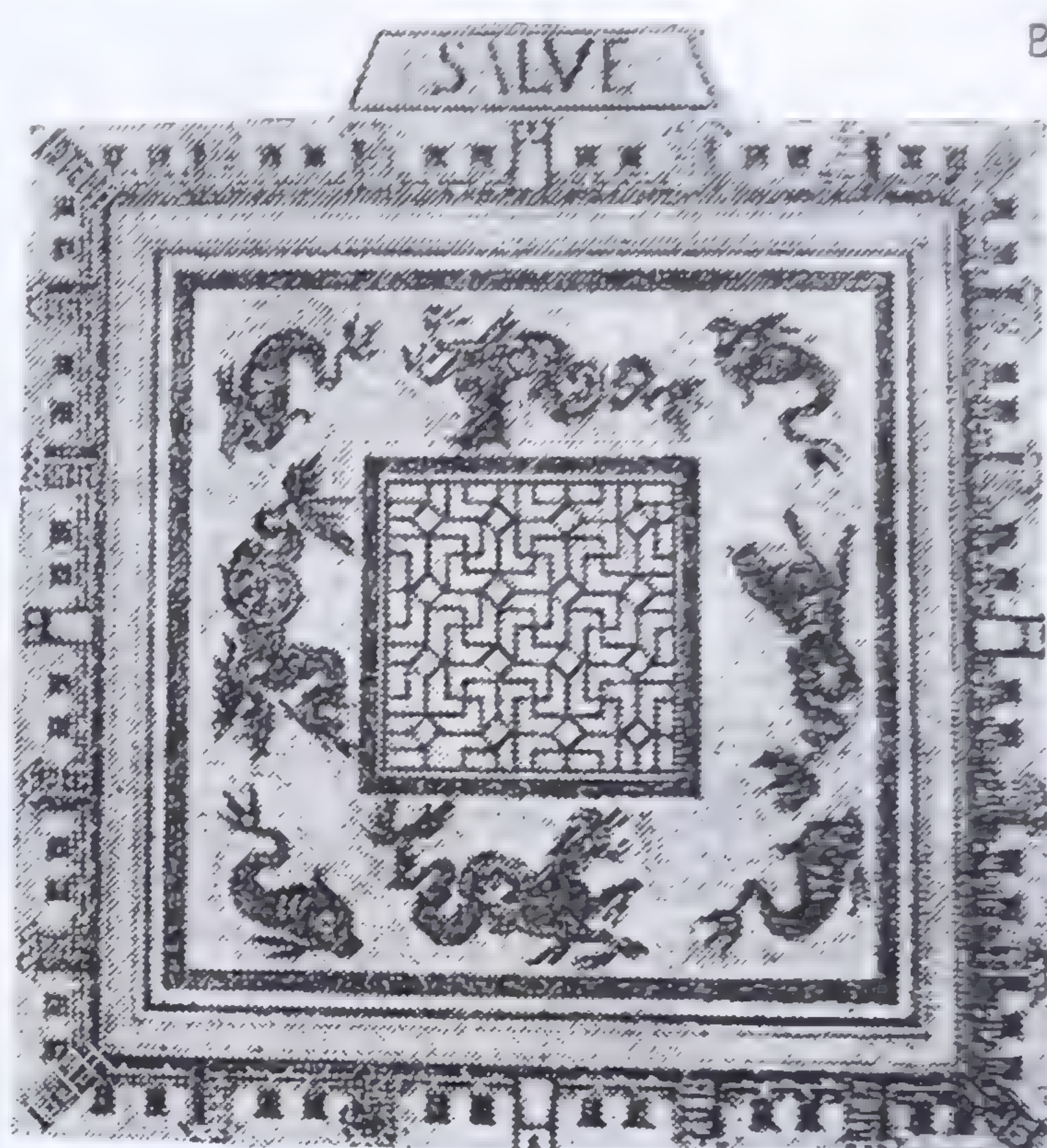


Fig. 13. Perspectivă cu răsunare: A. Grădina de pe lumea cealaltă, papyrus egiptean, Noua Imperiu, Londra, British Museum.

B. Bazin într-o înclătă fortificată, paviment de mozaic, Pompei. - C. Ierusalimul celést, Apocalips hispanic, începutul secolului al XIII-lea, Paris, B.N., nouv. acq. lat. 2290.

D. Ierusalimul celést, Apocalips de la Trinity College, (R. 16.2) 1230 - 1250, Cambridge.

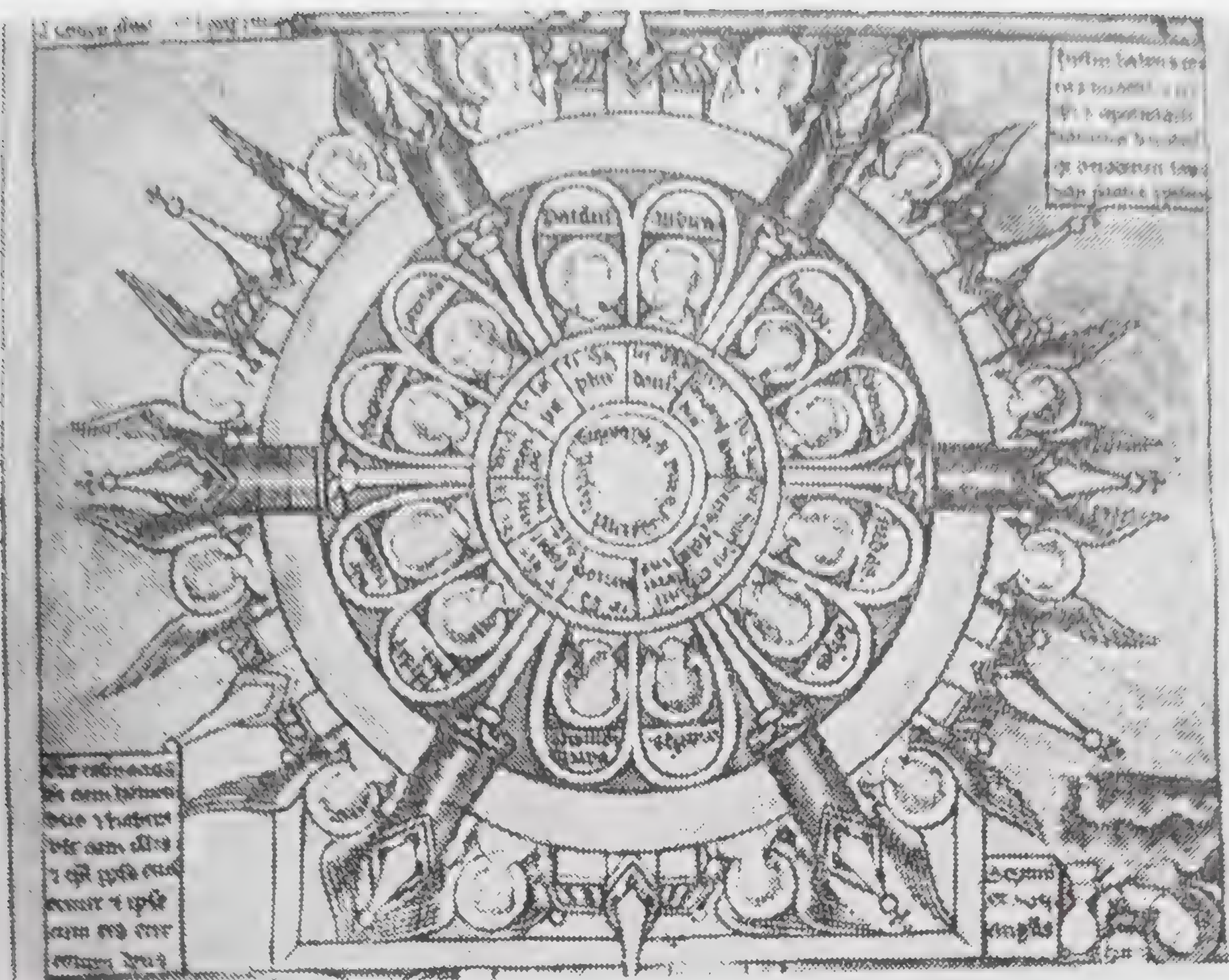


Fig. 11. Apocalips din Liber Floridus, c. 1260. Paris B. N., lat 8865.

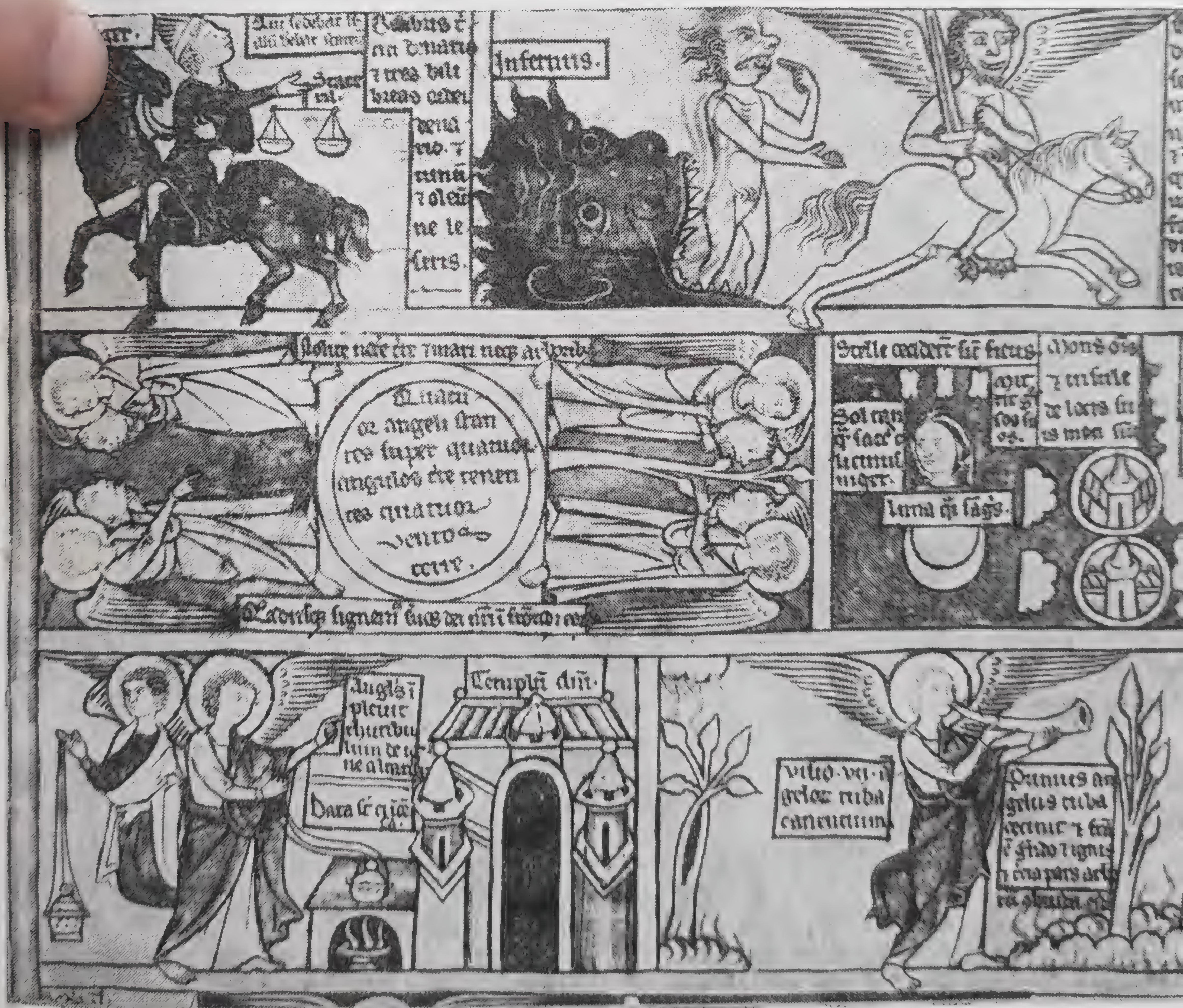


Fig. 15. Perspectivă cartografică, Sfântul Ioan în insula Palmos: A. Apocalips de la Trinity College (R. 16.2), 1230—1250, Cambridge. — B. Apocalips anglo-normand, primul sfert al secolului al XIII-lea, Paris, B. N., Fr. 403. — C. Înotător într-un lac. Tratatul lui Frederic al II-lea, copie lorenă, ultimul sfert al secolului al XIII-lea Paris, B. N., Fr. 12400.



B



Mediterranci, în regiunile renane, în nord-vest. Cuprinse în viziunea Apocalipsului, țișnirile și prăbușirile perspective-
lor duble iau astfel caracterul unei perturbări cosmice și
aduc un suflu exotic. O Psaltire, executată probabil la
Gloucester (München, Clm. 835, c. 1200), prezintă scena
Înmulțirii pînilor cu aceleași contradicții: masa văzută de
sus, comesenii răsturnați în dreapta și în stînga.

Un Infern specific englez apare în Apocalipsele insulare
în care se îmbină mai multe părți eteroclite. Gura lui Le-
viatan, încăierările diabolice decurg direct din tradițiile
locale ale secolelor XI—XII. Fălcile gigantice cu maldărul
de corpuri omenеști din manuscrisul de la Trinity College
se aseamănă cu compoziția din Psaltirea lui Henri de Blois,
episcop de Winchester, anterioară anului 1161⁴³. Recunoaș-
tem același șir de dinți, aceiași damnați, aceiași demoni pă-
roși, răsuțiți, cornuți, învălmășiți într-o dezordine inex-
tricabilă, ca într-un *entrelacs* hiberno-saxon. În *Judecata*
de apoi, întreg registrul inferior este agitat de acest haos,
în timp ce registrul superior, cu Hristos și cu cei aleși, se
compune ca un triptic în partea din fața altarului, care
intervine în versiunea romanică (Apocalipsul de la Saint-
Sever) a ciclului mozarab. Stabilitate monumentală și des-
lănțuire dezordonată, avînd legătură fiecare cu o serie dis-
tinctă, se suprapun aici contrastînd potrivit cu caracterul
subiectului (fig. 16). Aceași îngrămădire diabolică umple
iazul de foc care înghite Infernul și Moartea, încarnat de
un gorgoneion antic cu mai multe fețe⁴⁴. Dacă figurile
sfinților au în aceste ilustrații o grație afectată — în
„prima familie” Delisle-Meyer, desenul decolorat cu umbre
transparente le dă înfățișare fantomatică — forțele Răului
păstrează, dimpotrivă, aspectul lor teribil și grotesc din pe-
rioadele anterioare.

Gura lui Leviatan apare acum pretutindeni. În a treia și
ultima copie, cea mai romanică (Canterbury, c. 1200)⁴⁵ a
Psaltirii de la Utrecht, ea apare de mai multe ori cu dam-
nații înghesuiți între fălcile sale larg deschise. În Psaltirea
contemporană de la Gloucester, în legătură cu care am
notat o perspectivă „hispanică”, există două guri pe ace-
eași pagină. Se văd reprezentate aici, pe douăsprezece com-



C



A



B



C

partimente, diferitele suplicii ale osîndiţilor, potrivit mărturiilor legendare⁴⁶.

Scenele se inspiră mai puţin din *Viziunea sfîntului Pavel*, unde regăsim oamenii înlanţuiţi, întinzîndu-şi zadarnic mîinile spre fructele unui pom şi spre apa unui izvor, decît din povestirile irlandezilor care au explorat, la rîndul lor, lumea subterană. Dihăniile gigantice, bărbaţii şi femeile ţintuiţi pe pămînt, aruncaţi în hîrdăul cu leşie şi în puţ, întinşi pe grătare, atârnaţi de o spînzurătoare, unii cu capul, ceilalţi de picioare, corespund descrierilor din secolul al XII-lea ale lui Owen şi ale lui Tungdal⁴⁷. Desenul păstrează dealtfel întreaga fermitate a trăsăturii romanice (fig. 17). Aceste corpuri stîlcite şi dezarticulate, cu măşti grimasante, se confundă, în aceeaşi grămadă, cu monştrii. Cea mai veche imagine cunoscută, care configurează o iconografie amănunţită a domniei Satanei, aparţine periferiei Nord-Vest. Ea este reluată către 1220, într-o Psaltire de provenienţă presupus londoneză⁴⁸ (fig. 12 a cap. VIII).

O altă viziune infernală se cristalizează în acelaşi timp. Ruloul Sfîntului Guthlac, pe care Latheby îl situează către 1230⁴⁹, îl arată pe ermitul din insula Growland ridicat în aer de demonii care îl vor duce apoi în genunea lor (fig. 18). Este un roi de creaturi hidoase învîrtindu-se în jurul sfîntului în acelaşi mod ca figurile înaripate, printre care un diavol, în jurul lui Hristos în *Judecata de apoi* de pe o placă emailată de la mijlocul secolului al XII-lea⁵⁰. În timp ce Infernurile dispar încetul cu încetul în centrele umanismului gotic, ele se reînsufleşesc în Anglia sub trei

Fig. 16. Judecata de apoi
A. Apocalips de la Trinity College (R. 16.2), 1230—1250. Cambridge. — B. Partea din faţă a unui altar romanic, mijlocul secolului al XII-lea. Barcelona. — C. Infern în Psaltirea de la Winchester, înainte de 1161. Londra, British Museum, Cotton Nero c. IV.



Fig. 17. Caznele Infernului
Psaltire de la Gloucester (?),
C. 1200. Mîlnchen, clm.
835.

forme: îngrămădire haotică, reprezentare ciclică a suferințelor și vîrtejuri aeriene.

Bestiarele care, și ele, cunosc paralel o reînflorire, reprezintă o altă față a acestor lumi unde teroarea se îmbină cu încîntarea. Două fapte marchează, la început, extraordinarul lor avînt: de o parte, apariția unui nou tip de carte, de alta o extindere a textelor. Volume magnifice, decorate de cei mai buni artiști ai timpului, avînd în frunte grupul manuscrisului donat în 1187 abăției din Worskop, urmează unor tratate mai modeste. „Fiziologul” latinizat al versiunilor primitive este refăcut și completat progresiv, întîi de autorii vechi (Solin, Isidoro da Sevilla*, Raban Maure, Ambroise), apoi prin scrieri recente, *Aviarium* de Fouilloy

* C. 500—630, autor al enciclopediei *Etymologiarum seu Originum liber*, episcop de Sevilla de la 601, sanctificat. (N. Tr.)

decedat c. 1173, *Pantheologus* de Peter, stareț la Holy Trinity, c. 1190). O serie (a treia, a lui James) de culegeri deosebit de bogate, și cu o clasificare perfecționată, este alcătuită în secolul al XIII-lea⁵¹. Este totodată epoca în care o nouă literatură înfloarește în Franța. După textul lui Philippe de Thaon, redactat către 1121, apar de pe atunci în Normandia și pentru curtea engleză două opere ale unor normanzi, *Bestiarul* de Gervaise (c. 1200) și *Bestiarul divin*, în versuri, de Guillaume le Olerc (c. 1210), ca și *Bestiarul*, în proză, de Pierre le Picard, în regiunea Beauvais. Urmează *Bestiarul de dragoste* de Richard de Fournival din Rouen (decedat 1260), substituind simbolismului mistic un simbolism profan⁵². *Liber de naturis rerum* de Thomas Cantimpré (arondismentul Cambrai), originar din Brabant, care constituie prima mare compilație a izvoarelor clasice în spiritul științelor naturale ale timpului, a fost terminată către 1240⁵³, iar *Image du monde*, întocmită în 1248 de Gautier de Metz, din Lorena, însă pentru contele Robert d'Artois⁵⁴. Nenumăratele manuscrise, cea mai mare parte executate în aceste regiuni, se apropie de seriile insulare, fără a se confunda cu acestea.

Ilustrația care urmărește scrupulos textul nu are aceeași vervă inventivă ca reprezentările monștrilor din repertoriile pur decorative, unde nimic nu stăvilește imaginația. Fabula cu animale nu se pretează totdeauna la desen. Miracolul hienei cu o piatră în ochi, omul cu șase sau opt degete, frapază mai puțin prin reproducerea lor în miniatură decât prin descrierea lor. Fauna erudiților nu este exact aceeași cu cea a imagiștilor, dar, pretutindeni, este captivantă și domeniile sfîrșesc prin a se suprapune⁵⁵. Procesul încene printr-o scindare a surselor. Manualul „Fiziologul” de la Berna (școala din Reims, secolul al IX-lea)⁵⁶ este omogen. Tablouri mici cu animale vii și pitorești, într-un peisaj elenistic în profunzime, sînt reproduse, ca și textul, după aceeași culegere antică. În Bestiarele romanice, versiunile scrise urmează tradiția clasică, în timp ce ilustrația lor rupe complet cu stilul alexandrin și ea se inspiră din diferitele repertorii ale evului mediu. Reprezentările elefantului și ale balaurului prezintă o întreagă succesiune a acestor schimbări. În tratatul carolingian, patrupeul este aproape conform cu realitatea, cu masa sa greoaie, cu colții săi, cu trompa apucînd mătrăguna, în timp ce reptila, care, după Pliniu, bea sîngele rece pentru a-și răcori măruntaiele înfierbîntate, se tîrăste alături, asemenea unui șarpe. Bestiarele engleze înlocuiesc în general această compoziție cu alta. Într-un manuscris de la sfîrșitul secolului al XII-lea (British Museum, Harley 4751), de exemplu, dragonul înconjoară elefantul printr-o dublă curbă în S. Este un motiv oriental care se dezvoltă, începînd cu orfevrăria sarmato-scitică (un urs înlăntuit de șarpe), pînă la bronzurile ajurate din Persia și din Mesopotamia seleucizilor și a mongolilor (un tigris și o leoaică prinși strîns de un dragon)⁵⁷. Puig i Cadafalch⁵⁸ a urmărit difuzarea acestor lupte, de esență barbară, în arta vizigotică și asturiană, în care a identificat grifoni printre patrupele. Or, elefan-



Fig. 18. Rotiri aertene: A. Judecata de apol, placă de email, c. 1150. Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 19. Patrupedul și dragonul: A. „Fiziologul” carolingian, școala din Reims, secolul al IX-lea. Berna. — B. Bestiar englez, finele secolului al XII-lea. Londra, British Museum, Harley 4751. — C. Bestiar englez, secolul al XIII-lea Oxford, St. John's College, 61. — D. Placă sarmato-scită. Placă din Mesopotamia, secolul al XII-lea.

tul dintr-un manuscris de la Oxford din secolul al XIII-lea (Saint John's College, 61), are, în loc de trompă, un cioc de pasăre și este lipsit de colți (fig. 19). Acesta este atacat de un fel de grifon fără aripi, prins în S-ul monstrului. Concordanța trebuie pusă alături de temele hispanice din Apocalipsele anglo-normande.

Figurile fixate și răspândite în sistemele zoomorfice ornamentale incarnează deseori imaginile povestirii. Sirenele, săgetătorii și grifonii derivă din tipurile curente ale secolelor XI—XII. Grupurile antitetice sînt foarte frecvente. Lei se înfruntă în fața arborelui *hôm*, arborele oriental al Vieții, din care Occidentul a făcut un ornament, și puiul de leu reînvie la răgetele masculului. Amfisbenul, descris ca șarpe, cu un cap la fiecare extremitate, putînd să se miște în ambele sensuri, este incarnat de o pasăre cu corp dublu sau circular. Fauna romanică se substituie creaturilor antice, schimbîndu-le uneori radical aspectul⁵⁹. Violența și asprimea sa și chiar prezentarea *monumentală* persistă mult în aceste reproduceri (fig. 20 și 21). Bestiarele Bodley 602 și 764 revin, către 1250, spre o sălbăticie și o grandoare primitive. Un alt manuscris din 1285 aproximativ, elaborat în Anglia, sau în nord-vestul Franței (B.N., lat. 3630), închide de fiecare dată siluetele, în ciuda unor trăsături în care realul este îmbinat cu fantezia, într-o formă liniară cu un puternic simț decorativ. Imaginile sale, montate la „capete de rînduri”, în coloana textului, se înrudesc îndeaproape cu acelea din cartea abației din Westminster (nr. 22), elaborată probabil la York (fig. 22).

În Bestiarele franceze, ale căror serii nu se statornicesc decît în secolul al XIII-lea, odată cu noile redactări, formele se întruchipează pe un registru diferit. Imaginile trebuiau să fie concepute în ansamblul lor, de aceea imaginile sînt mult mai puțin marcate de sistemele anterioare. Miniaturile sînt lucrate cu aceeași precizie și cu același farmec



popular ca și textul. Retrăiesc în ele nu formele ci fabulele, îmbogățite⁶⁰. O culegere picardă (1277)⁶¹, reunind *Ymage du Monde* și Bestiarul lui Fournival (fig. 23 și 24), abundă în fapte fabuloase printre care numeroși dragoni (dragon, șarpe de India, șarpe înaripat avînd coarne de berbec, șarpe înaripat avînd pietre prețioase pe cap sau în ochi, hidră tricefală, iguană cu cap de cocoș și cu corp de șarpe), completînd fauna pavimentelor din Artois și din Normandia, concepută ca un miracol morfologic al naturii și al decorului, de o știință naturală poetică.

A

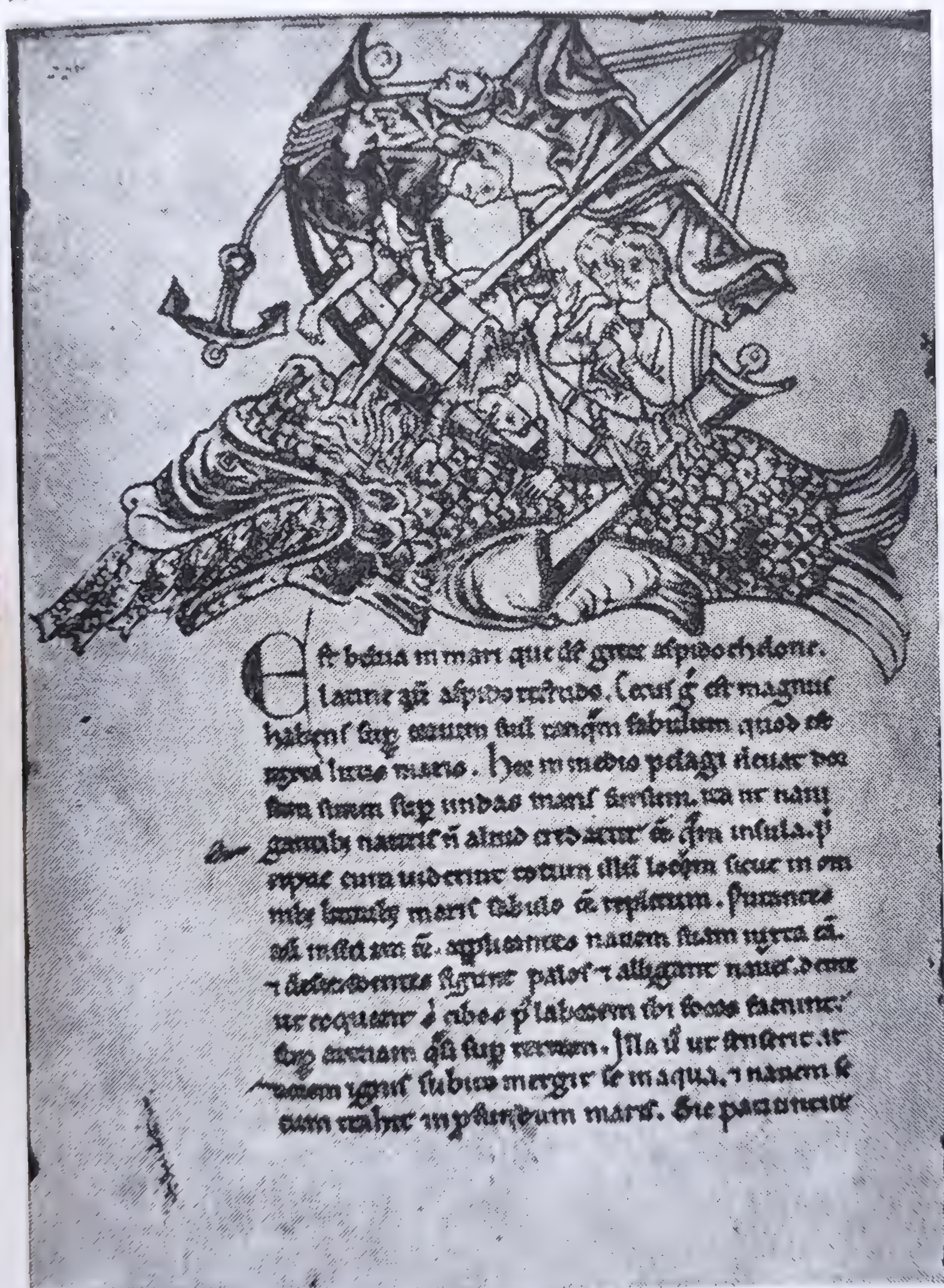
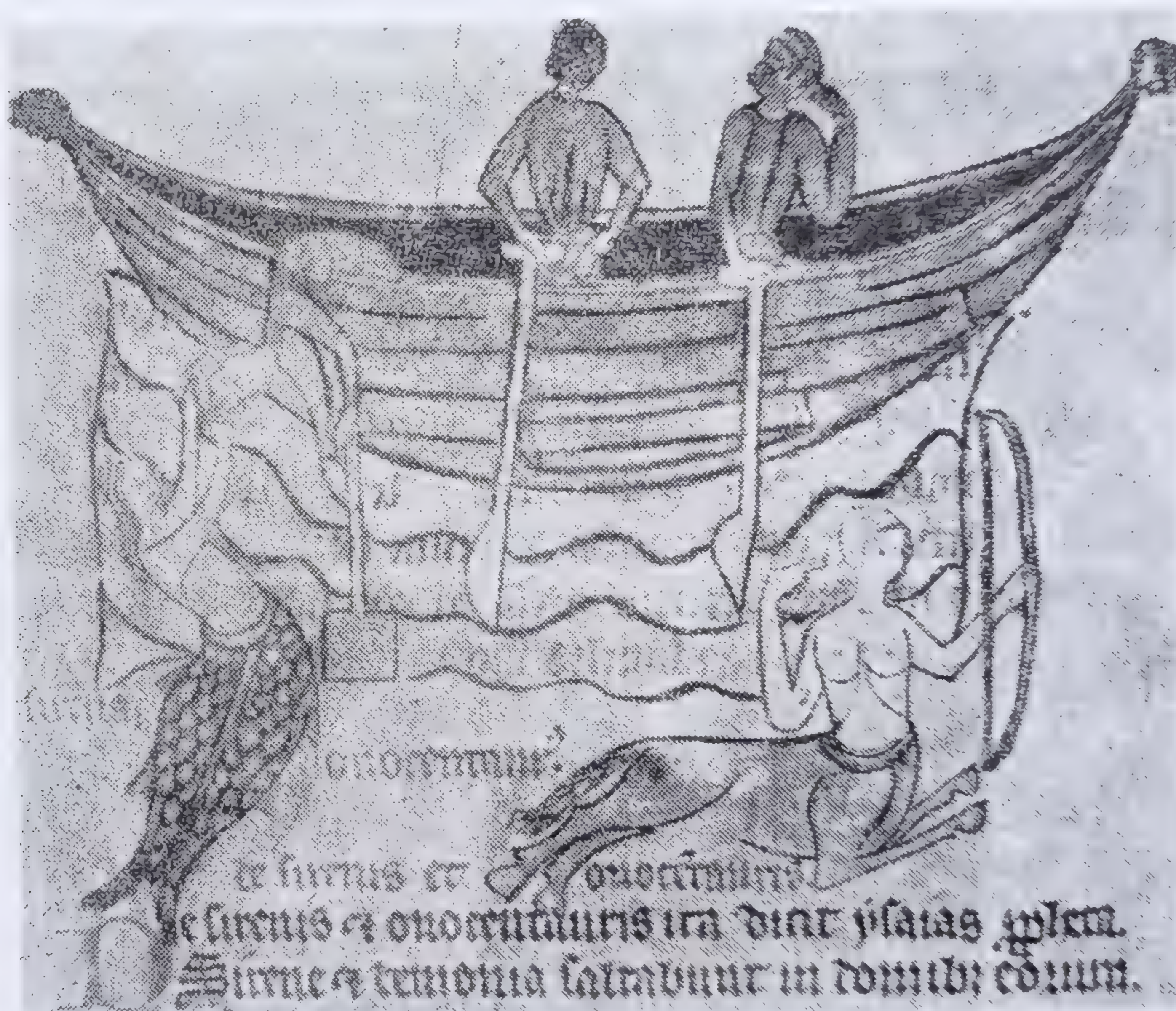


Fig. 20. Bestiare engleze:
A. Oxford, Bodley 602
(Balena), mijlocul secolu-
lui al XIII-lea.

Bestiarul pur ornamental își urmează dealtfel dezvoltarea în mod independent în pictura manuscriselor, paralel cu acea *Légende Dorée* a animalelor. Secolul al XIII-lea, considerat în general ca neglijînd monștrii, este un secol al dragonului și al unei noi expansiuni a lumii fantastice. Leagănul și aria de difuzare se găsesc în literă. Inițiala zoomorfică este dominată de reptilă, ca în Germania și chiar ca la Paris, dar ea reia ansamblul de figuri grotești îngre-

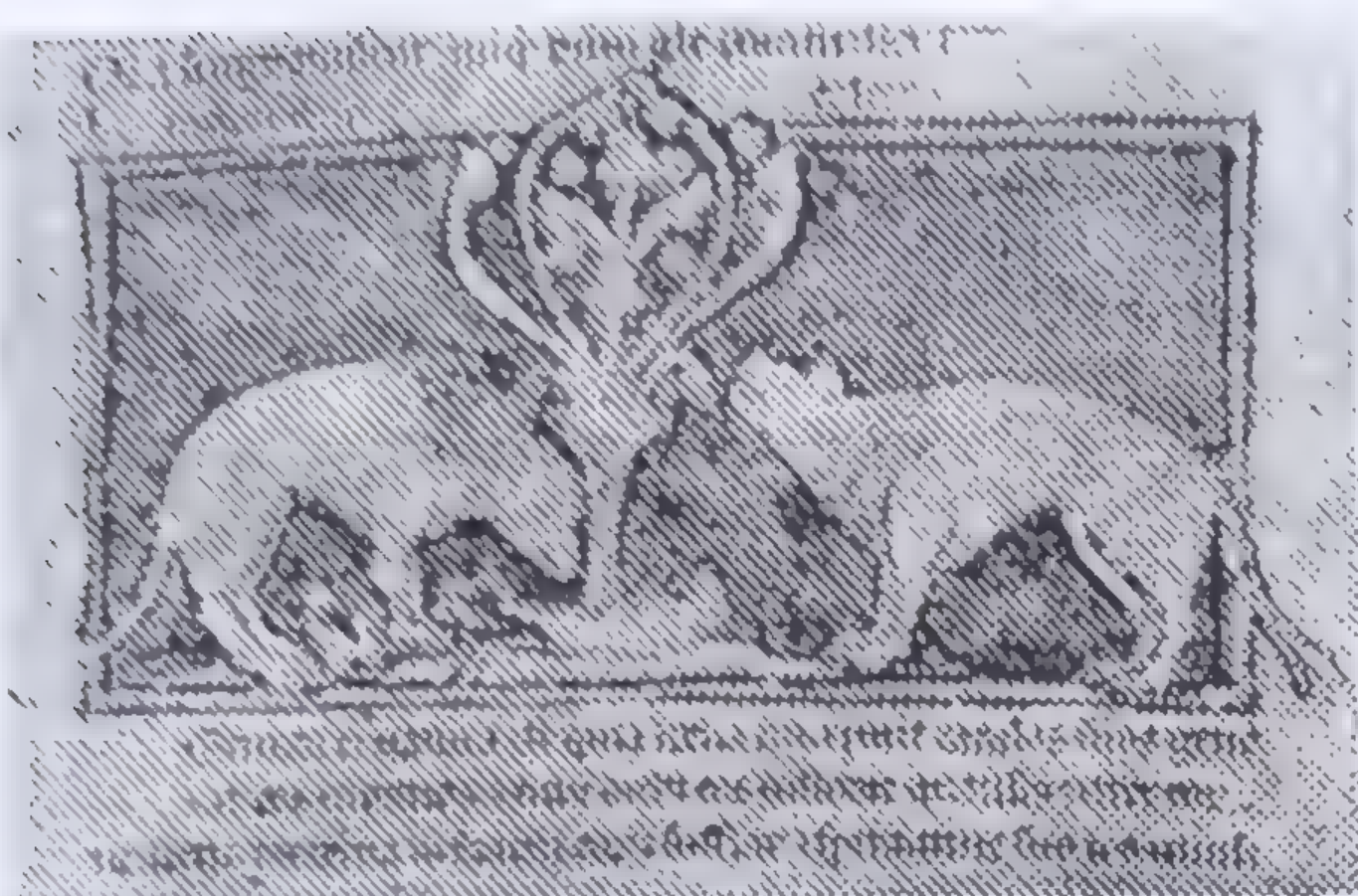


B. Londra, British Museum,
Sloan 278 (crocodilul, sire-
na, onocentaurus), secolul
al XIII-lea.



mădite în spirale de umplutură, pe care Francis Wormald le-a botezat inițiale gimnastice și pe care Carl Nordenfalk le-a comparat cu jocurile de circ. Tema, care are unele analogii cu inițialele din Monte Cassino, cu patrupeze care se zbat în rinsouri, este schițată cu elemente anglo-normande începând cu sfârșitul secolului al XI-lea. Biblia de la Lambeth Palace (ms. 3, al doilea pătrar al secolului al XII-lea)⁶², o arată deplin evoluată: un animal cu urechi lungi ține o violă și un arcuș; un tăietor de lemne atacă cu securea o pasăre mare cu cap bărbos; patrupeze, un drăcușor țopăie între ramurile răsucite, având la terminații capete. Desenul lor nu are nimic schematic. Din contră, este surprinzător pentru această epocă prin justetea și vivacitatea trăsăturilor, prin caricatura omului și a animalului, în care totul exprimă bonomie și o observație perspicace (fig. 25). Spi-

Fig. 21. Bestiar englez:
Londra, Westminster, 22,
secolul al XIII-lea.



indas.
uis al.
d supra
in modu gladij os qdama pensum habeat. ul' eo quod
uclat sic ut quidam uoluit q' imanes mans veluas
cuc
et inuicem qui i fortatam
carcassam et sub' natans na
c. Denique a mulierum ne tentum dicitur.
laur' uatius qd' nigri
omni habet i pennas in
d. a. n. g. i. e. u. g. n. i.
i. n. o. p. i. o. d. i. c. t. u. s. q. u. i. l. e. d. i. c. t. u. m. m. a. n. u. t. o. l. u. t. C. r. a. d.

ritul de tachinare al unui Punch se afirmă în aceste făp-
turi caraghioase care ar fi putut să se cațere, așa cum sînt,
pe ramurile plantelor agățatoare gotice.

Motivul se statornicește în a doua jumătate a secolului
al XII-lea. Spiralele se strîng în jurul unei frunze mari
digitate și o agitație zburdalnică se declanșează. Animale
mici, personaje sar din toate părțile, agățîndu-se de tije.
Vînători și lupte comice se derulează în vîrtejuri. O în-
treagă lume microscopică mișună în resorturile vegetalelor,
montate ca pentru o mișcare de ceasornicărie. Regăsim aici



Fig. 22. Bestiar englez sau
din nord-vestul Franței: c.
1285. Paris, B. N., lat 3630.

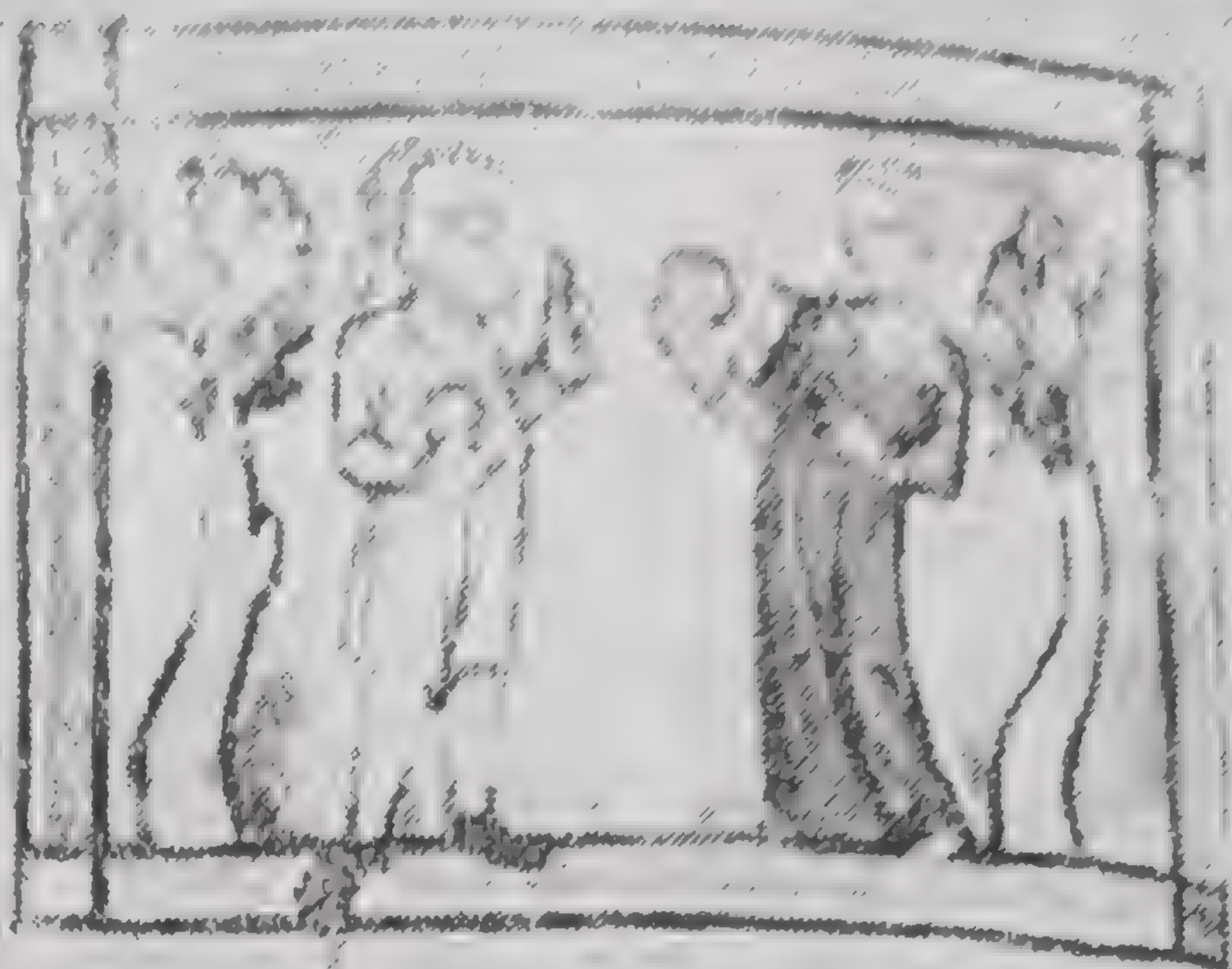
Autre bestes la nome un vol
 en un le nom de l'oiseil



Sur l'air il vol
 la bouche ont en un la pris
 a vol en l'air une espalle
 la le nel en la boue susille
 ont l'oiseil su le aniel
 susi ont de vol de porcel



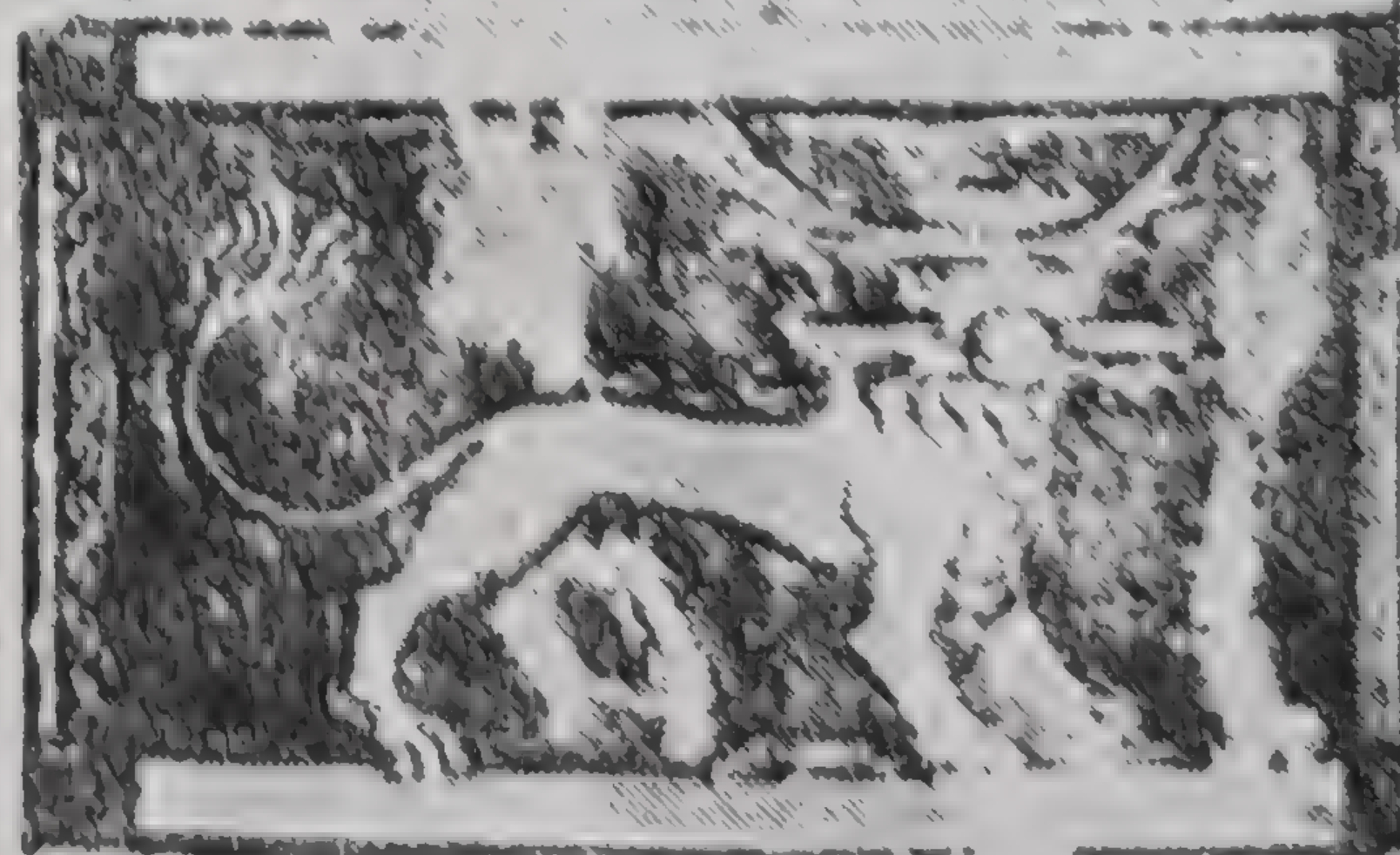
Sur il la figure de gage
 une gont excoille et esingue
 in ont d'ore figure d'ore
 la del odor d'aucune pome
 vint l'air plus et il vont long
 la pome leur a tel besoing
 le se mille pome seconce
 Sant la pome
 canoit m'orene



Est m'ore a l'epre de vol
 lu les chers de m'ore



Si a une autre beste
 le on appelle centore
 Cornet de ch'et en un le vol
 et de l'air qu'il a pris
 puer de ch'et en un le vol
 la le croille en l'air de d'ore
 l'oiseil croille et se m'ore
 puer de ch'et en un le vol
 la le croille en l'air de d'ore
 l'oiseil croille et se m'ore





grupe antitetice și hibridi romanici⁶³. Psaltirea anluminată pentru Geoffroi Plantagenetul, arhiepiscop de York (1191—1212), sau pentru unul din prietenii săi, în care Ludovic al IX-lea învață să citească, și Psaltirea de la München (Clm. 835, c. 1200), în legătură cu care am arătat perspectivele mozarabe și reprezentarea ciclică a Infernului, reiau aceste aranjamente în literele B pe întreaga pagină⁶⁴, continuând să se răspîndească în diferite serii pînă în a doua jumătate a secolului al XIII-lea⁶⁵. Deseori înseși spiralele devin ființe animate, prevăzute cu cap și cu întreg trunchiul de dragon (fig. 26). Animalul răsucit ca

Fig. 23. Bestiare franceze: A. Gautier de Melz și Richard de Fournival, manuscrits picard, 1277. Paris, Biblioteca Sainte-Geneviève, 2200. — B. Pierre le Picard, manuscrit din Artois, c. 1285. Paris, Arsenal, 3516.



Fig. 24. Bestiar francez: A. Elefantul și crocodilul, c. 1285. Paris, Arsenal, 3516. — B. Hidră tricefală, 1277. Paris, Biblioteca Sainte-Geneviève, 2200.



A



B



un burghiu se leagă de fauna celtică a crucii de la Bealin (secolele IX—X)⁶⁶, de exemplu, care, dealtfel, cum am văzut, re trăiește sub alte forme în reliefurile cheilor de boltă.

Sistemul a avut un succes prodigios, din ținutul fluviului Meuse (Biblia de la Floreff*, c. 1160—1170)⁶⁷ pînă în însăși inima Franței. S-a lăsat să planeze o îndoială, deși recunoscîndu-se caracterul lor englez, cu privire la originea mai multor manuscrise, printre care acela al lui Pierre Lombard, dăruit bisericii Saint-Germain-des-Prés de către abatele Guérin (decedat 1192)⁶⁸, și chiar asupra unei serii de cărți făcînd parte din biblioteca lui Thomas Becket, care ar fi putut să le aducă cu sine la Canterbury, la înapoierea din exilul său la Pontigny, în 1170⁶⁹. Formarea unui *Channel Style* este la baza acestor ezitări. *Cartea de rugăciuni* de la Premontre provenind din Soissonnais sau din Champagne (ultimul sfert al secolului al XII-lea⁷⁰) și *Pontifical* de la Chartres (înainte de 1236)⁷¹ — ai căror dragoni păstrează, în ceea ce-i privește, o robustețe arhaică, fiind amîndoi bine localizați — atestă amploarea și continuitatea acestor difuzări⁷². La fel ca în epoca carolingiană, curentele franco-insulare întineresc și îmbogățesc fondul ornamental al continentului, într-un moment cînd el merge spre declin.

Compoziția spiralei, populată cu figurine care se zbat, a avut o extindere în plastică. O grupă întreagă de candelabre, printre care cele de la Gloucester (1104—1115), de la Reims (al treilea pătrar al secolului al XII-lea), de la Brunswick (c. 1170) și de la Milano (c. 1200) realizează minunea transunerii unui desen, conceput pentru pergamament, în bronz, în trei dimensiuni⁷³. Procedul este insular, dar ignorăm dacă obiectele care se găsesc în alte părți au fost executate în Anglia, de industria din Meuse, sau chiar pe loc. Oricare ar fi proveniența lor materială, ele se încadrează în aceeași expansiune. Unele dispuneri ale decorului arhitectural, cu personaje și monștrii forfotind în rînsouri, care au legătură cu grupele din Champagne, denotă de asemenea această influență.

În ornamentarea manuscriselor, aceste forme își urmează drumul spre est, ajungînd în Germania la începutul secolului al XIII-lea. Le regăsim pretutindeni, din Saxonia pînă în Suabia, unde stau alături de miniaturile marcate de bizantinisme pronunțate. Psaltirea lui Hermann de Turingia (1211—1213) și a școlii sale le folosesc din abundență. Evangheliarul de la Goslar** (c. 1240)⁷⁴ juxtapune, și el, cele două aporturi contrarii. Într-o Psaltire din Würzburg, executată între 1250 și 1259⁷⁵, figurile se multiplică de asemenea în jurul inițialelor (fig. 27). Sînt monștri, dragoni cu cozi mari împreună cu creaturi de toate speciile, cățarate sau încolăcite pe sinuozitățile lor, gryli și făpturi năstrușnice, uimitor de precocce. Patrupede și păsări vii se mișcă de colo-colo printre sfîncși și hibrizi imposibili. Nici odată încă nu a fost tratată tema cu atîta vervă și cu atît artificiu. Haseloff⁷⁶ și-a pus întrebarea dacă nu a fost

* Mănăstire în Franța. (N. Tr.)

** Oraș în H. F. Germania a. (N. Tr.)

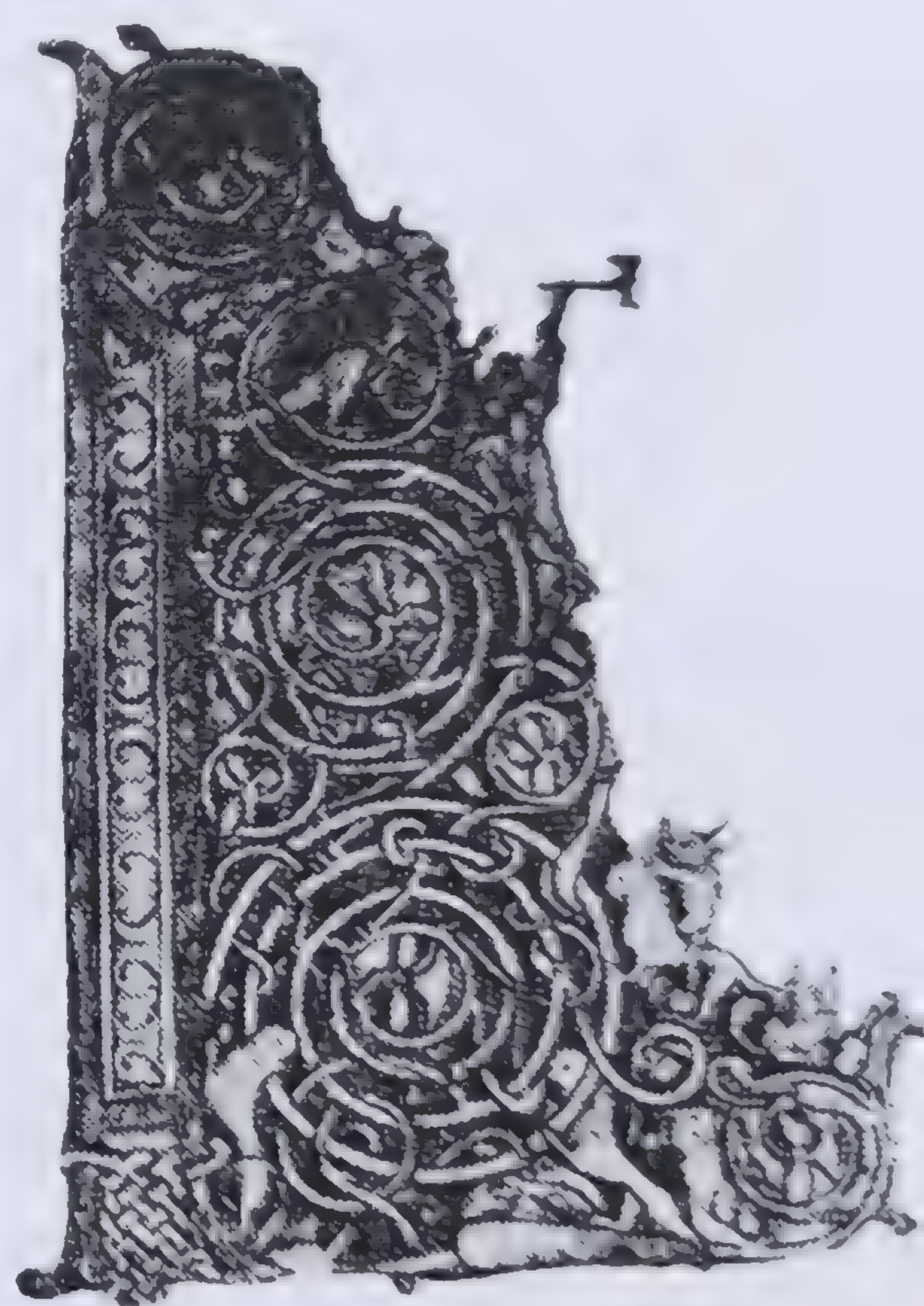
transmisă din Franța de către dominicanii germani, care mențineau o legătură strânsă cu universitatea din Paris. Miniatura pariziană este totuși departe de o atare exuberanță. Așa încât izvoarele acestor compoziții sînt căutate acum în țara lor de origine, în Anglia și în ținuturile limitrofe. Noile forme reiau vechile drumuri care le conduc pînă în centrul Europei, unde regăsesc un teren propice. Curentul trebuie pus alături de propagarea elementelor anglo-normande în plastica arhitecturală, considerîndu-l legat, totuși, nu de arhaismele trecutului ci de sistemele contemporane, în care se precizează un program.

3

Forfoteala personajelor grotești franco-insulare zdruncină arhitectura romanică a paginii, extinzîndu-se la capetele de rînduri și pe margini. Figurinele nu se vîntură numai în spirale. Ele alunecă și în coloanele textului, umplînd golurile create de punctuație (fig. 29 și 30). Capete cu frunze care le ies din gură își găsesc loc în Psaltirea de la Westminster, la finele secolului al XII-lea⁷⁷. În Psaltirea de la München (Clm. 835, c. 1200), dragoni și iepuri se instalează la sfîrșitul și chiar la mijlocul rîndului. Psaltirea de la Trinity College (B. II. 4, c. 1200)⁷⁸, care copiază de acolo reprezentarea ciclică a Infernului, introduce dragoni înlanțuiți, sirene, pești, cocoși și berbeci înfruntîndu-se, alergări, scene de vînațoare. Acestea ocupă uneori mai mult de jumătate, opt zecimi din lățimea coloanei. S-ar putea spune că autorul transpunerii s-a străduit să le lase un cît mai mare spațiu posibil. Sistemul, generalizat în cursul secolului al XIII-lea, reia o veche tradiție. *Book of Kells* (secolul al VIII-lea)⁷⁹, în care Nordenfalk⁸⁰ a relevat fan-tezii care „anticipează în mod surprinzător ciudățeniile gotice”, termină sau întretaie numeroase rînduri cu animale și cu mici monștri, printre care figurează și cocoși (fol. 65), pești (fol. 71 și 282) și o sirenă (fol. 177). Comprimată în interiorul unui cadru strîmt, fauna ornamentală se reconstituie cu o remarcabilă precizie.

Capătul de rînd zoomorfic se răspîndește și în Nord-Vestul Franței. O Psaltire și Carte de rugăciuni, de după 1220⁸¹, conține o serie importantă. Este un bestiar în nuanțe aurii, cu trăsături nervoase și delicate: dragoni, făpturi fantastice, o întreagă familie de mistreți (în auriu), un șoarece muzicant și un mare număr de patrupede cu trunchiul subțindu-se, răsucit sau chiar încolăcit de mai multe ori ca un șarpe, astfel că animalul pare făcut din două bucăți înnodate. Or, toată această faună aurită, inclusiv creatura specifică cu talie subțire sau în formă de nod, este reprodusă în Psaltirea din Paris, zisă a Blanchei de Castilia (al doilea sfert al secolului al XIII-lea)⁸². Identitatea de formă și de factură este atît de pregnantă încît s-ar crede că se datorește aceleiași mîini. Oricare ar fi artistul și locul de executare ale acestor miniaturi, avem de-a face cu o introducere masivă a motivelor franco-insulare în lucrările de „tranziție” de prim plan. Marea școală gotică va

Fig. 25. Drăcovenii în spiralele literelor: A. Biblie romantică, al doilea pătrar al secolului al XII-lea. Londra, Lambeth Palace, ms. 3. — B. Gratian de la Canterbury, c. 1200. Colecția Dyson Perrins.



folosi, la rîndul său, această ornare a cărții. În Psaltirea destinată probabil Isabellei de France (înainte de 1270)⁸³, capetele de rînduri sînt pline de animale vii și de dragoni filiformi constituind *entrelacs*, de o minuție și de o complexitate care fac să ne gîndim la arta Scotti-lor.

Reluate de școlile germanice, aceste ornamente devin mai impetuoase. Animale, personaje grotești, pești cu cap omenesc, un personaj cu două capete, gryli, cele mai ciudate animale mici, care mișună în compoziția textului celor două Psaltiri, una de la Engelberg (fig. 28), cealaltă din dioceza Basel (c. 1260)⁸⁴, sînt de o vitalitate brutală, contrastînd întru totul cu rafinamentele și prețiozitatea miniaturii pariziene. Desenul cu trăsătură puternică, neînfrumusețat de culoare, trebuie pus alături de unele manuscrise engleze în care se remarcă același umor⁸⁵. Curiozitățile de la capetele de rînduri vin după caraghioslîcurile literelor, urmînd aceeași cale de transmitere directă.

Construcția severă a coloanei textului este alterată de această pătrundere adîncă a decorului animat în însuși corpul său. Marginea suportă și ea aceeași invazie. Recucerirea marginii, care pregătește terenul pentru ecloziunea plantelor agățătoare, s-a făcut în mod treptat, odată cu expansiunea temelor elaborate în cursul secolelor XI și XII. În grupele Nord-Vest ale manuscriselor, ordinea paginii net delimitată, consolidată în Occident după digresiunile elenistice și celtice ale evului mediu timpuriu, era încă ezitîndă, dar tot în aceste regiuni s-a produs afirmarea sa decisivă. Chiar distribuirea scenelor revine uneori la aceste principii, contrarii legii romanice clasice.

Matthieu Paris le aplică integral în ale sale Cronici, terminate către mijlocul secolului al XIII-lea⁸⁶, reluînd tradiția Psaltirilor cu ilustrații marginale după moda bizantină⁸⁷. Psaltirea de la Saint-Edmond de Bury înșiră pe verticală, la fol. 108, un elefant, un iepure, un dragon, un monstru marin și o barcă (fig. 32). Subiectele corespund textului:

*Pămîntul este plin de bunurile tale.
Iată marea cea largă și vastă
Aici forfotesc fără număr
Animale mici și mari;
acolo se plimbă navele...*

(Psalmul C IV 24—26)

însă desenele sînt combinate cu spirit, ca niște capricii de anluminură. Fanteziile de la capetele de rînduri și de pe bordurile gotice sînt prefigurate începînd cu prima jumă-

Fig. 26. Spirale zoomorfice: A. Psaltirea lui Robert de Lindesey, abate de Peterborough, c. 1220. — B. Cruce de la Bealin, Irlanda, secolele IX—X.

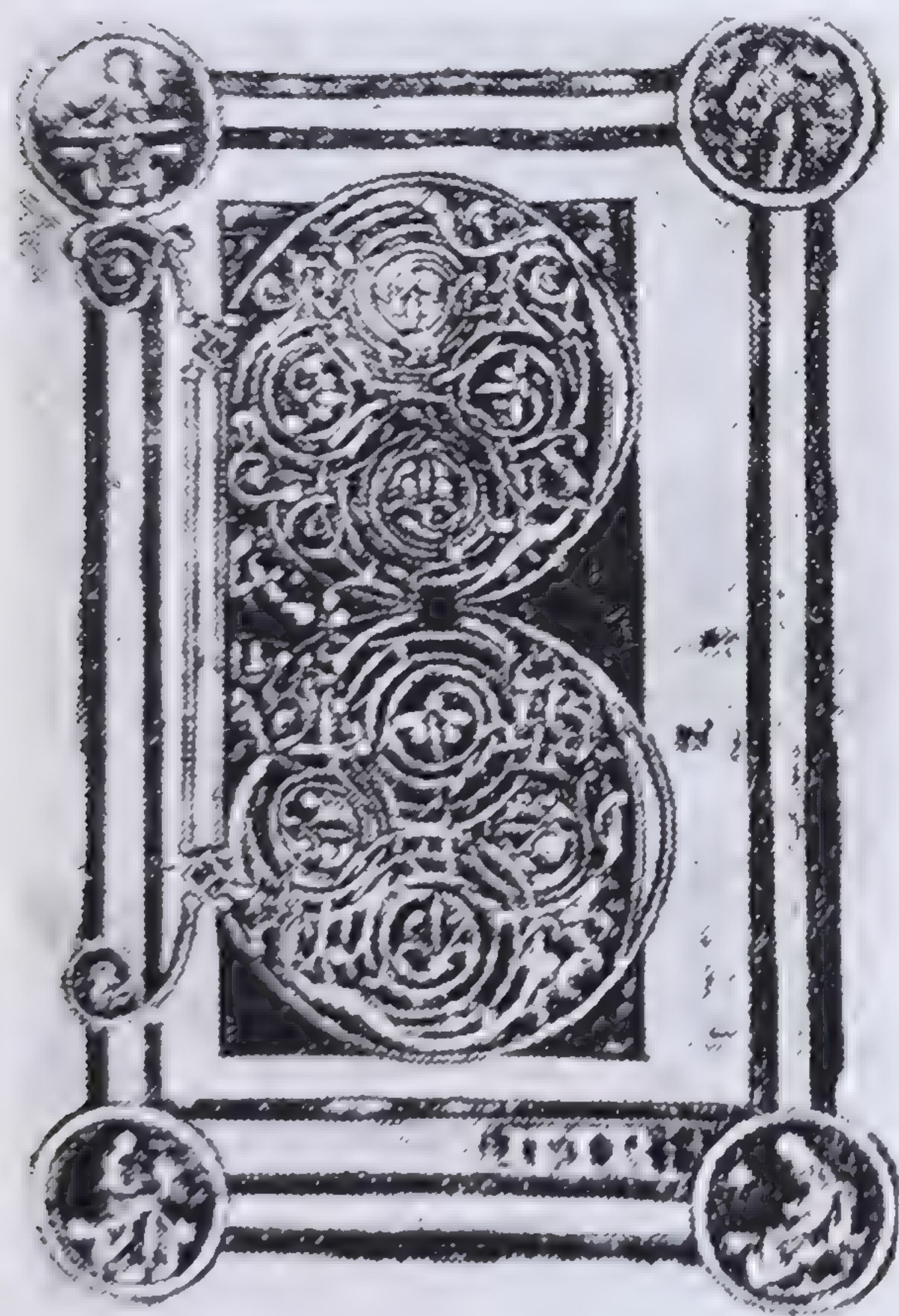
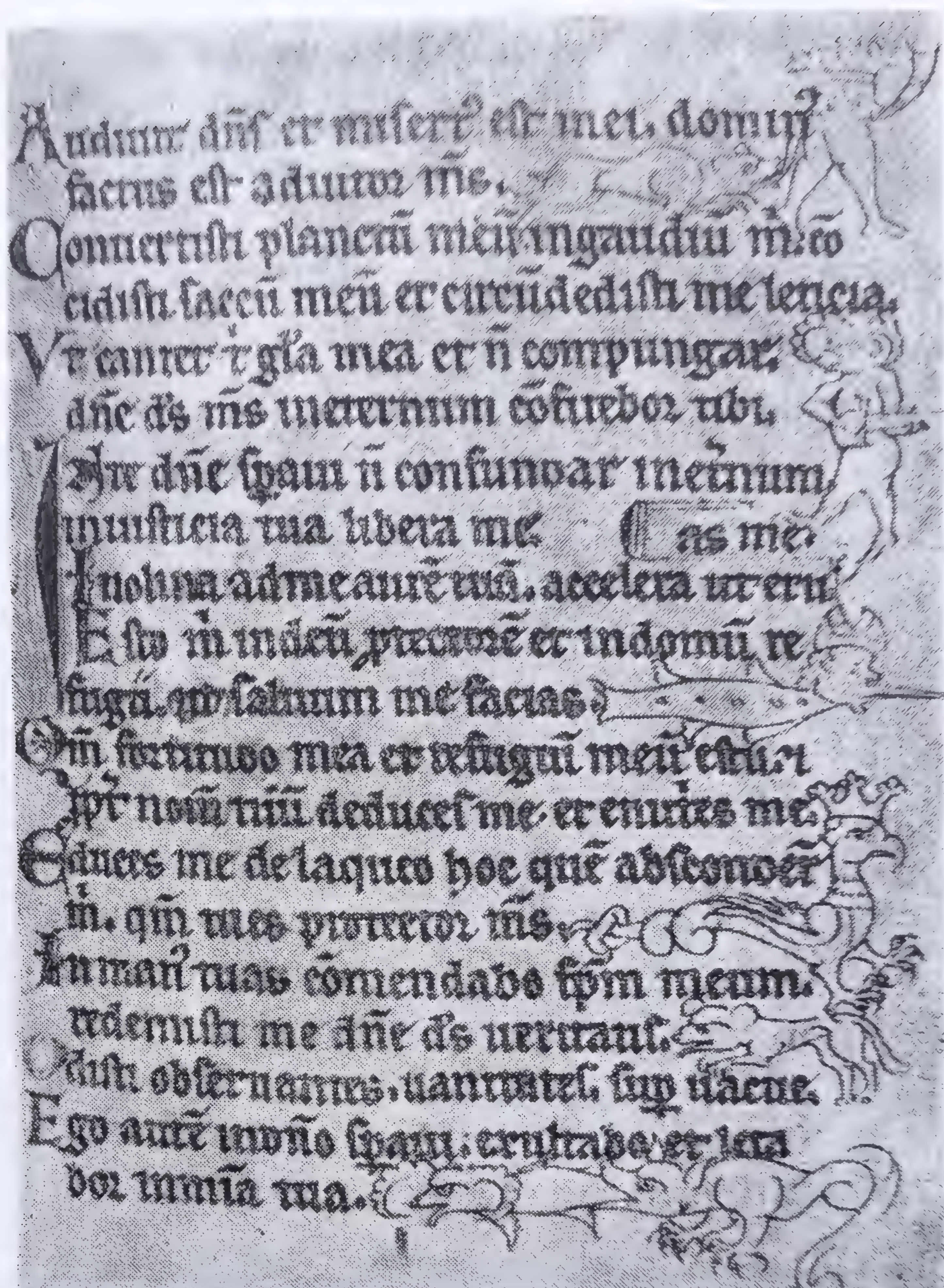


Fig. 27. Spirale și năzdrăvănii: Psaltire de la Würzburg, 1250—1259. München clm. 3900.



tate a secolului al XI-lea. Deși raportându-se la evenimentele relatate, mai multe imagini ale cronicarului lui Henric al III-lea au, și ele, aceeași savoare a comicului. Corăbii, un elefant, acela pe care Richard de Cornouailles l-a văzut în 1240 la Cremona, reapar în aceeași ordine în compoziția unei pagini (fig. 31). În redarea luptei londonezilor cu locuitorii din împrejurimi (1222), este reprodusă imaginea a doi luptători romanici. Moartea lui Falco de Bréauté, otrăvit în 1226, este reprezentată printr-un cap cu

Fig. 28. Capete de rînduri:
Psaltire de la Engelberg, a
doua jumătate a secolului
al XIII-lea (mărită).




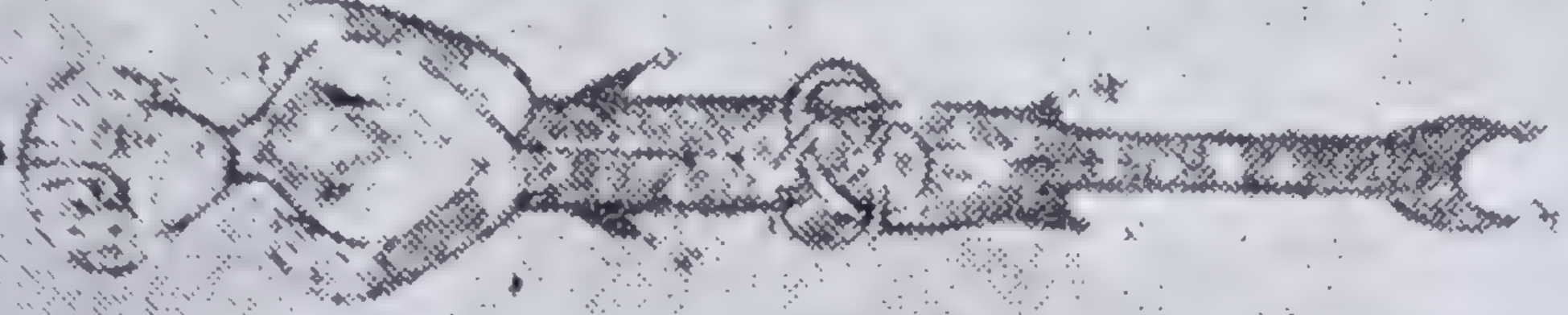
un pește în gură, în fața unui drăcușor păros, de tipul unui personaj grotesc, iar bătaia balenelor în largul coastelor engleze în 1241 — prin pești mușcându-se unul pe altul ca dragonii celtici, a căror introducere în decorul cheilor de boltă am semnalat-o.

S-a crezut⁸⁸ că reluarea acestor sisteme marginale era datorată poate faptului că istoriograful consultase manuscrise anglo-saxone. În urma lucrărilor sale, Saint-Albans ar fi devenit un centru important de studii și de revalorificare a comorilor seculare. Dar această întoarcere categorică nu constituie decît un episod al evoluției generale. Cadrul textului nu este desființat dintr-o dată în seriile curente. Îl vedem întîi cedînd teren în jurul inițialelor romanice, deschizîndu-se apoi pentru creaturile care erau de multă vreme închise în acestea.

Într-o Psaltire de la sfîrșitul secolului al XII-lea, provenind probabil din dioceza York, literele ornamentale de început de capitol își întind energic ramurile către exterior⁸⁹. Jambajul unui M se prelungește cu un monstru îna-

ripat. Un D poartă pe tija superioară o pasăre, un alt D un măgar muzicant (fig. 37). Sînt primele figuri grotești marginale. Dar spațiul va fi luat în stăpînire de dragoni care, și ei, se situau la început în interiorul literelor. Williams de Brails, a cărui activitate se desfășoară între 1200 și 1240, îi respiră de la un capăt la altul al paginii; un ani-

dicunt. Quicquid quatuordecim nonnulli
 dicunt. Quicquid quatuordecim nonnulli
 dicunt. Quicquid quatuordecim nonnulli

A
 iobis homines Quos fac
 luer. 
 ias eos quos chilegunt

B
 sta die miseretur et commodat: et semen
 illius in benedictione erit.
 edina amalo et fac bonum: et in habita

C
 Nonne deus requirit ista ipse enim nouit ab
 scondita cordis
 Adorare eum omnes angeli eius: audiunt et
 letitia est hyon
 et exultauerunt filie iude. propter iudicia tua

Fig. 29. Capete de rînduri:
 A. Book of Kells, secolul al VIII-lea, Dublin, Trinity College, 58. — B. Psaltire de la Paris, zisă a Blanchei de Castilia, al doilea sfert al secolului al XIII-lea. Arsenal, 1186. — C. Psaltire și Livre d'Heures din nord vestul Franței, după 1220. Paris, B. N., lat. 1073 A.

Fig. 30. Capele de rînduri:
A. Psaltire londoneză (?),
c. 1220. Cambridge, Trinity
College, B. II. 4. — B.
Psaltirea pentru Isabelle de
France, a doua jumătate
a secolului al XIII-lea.

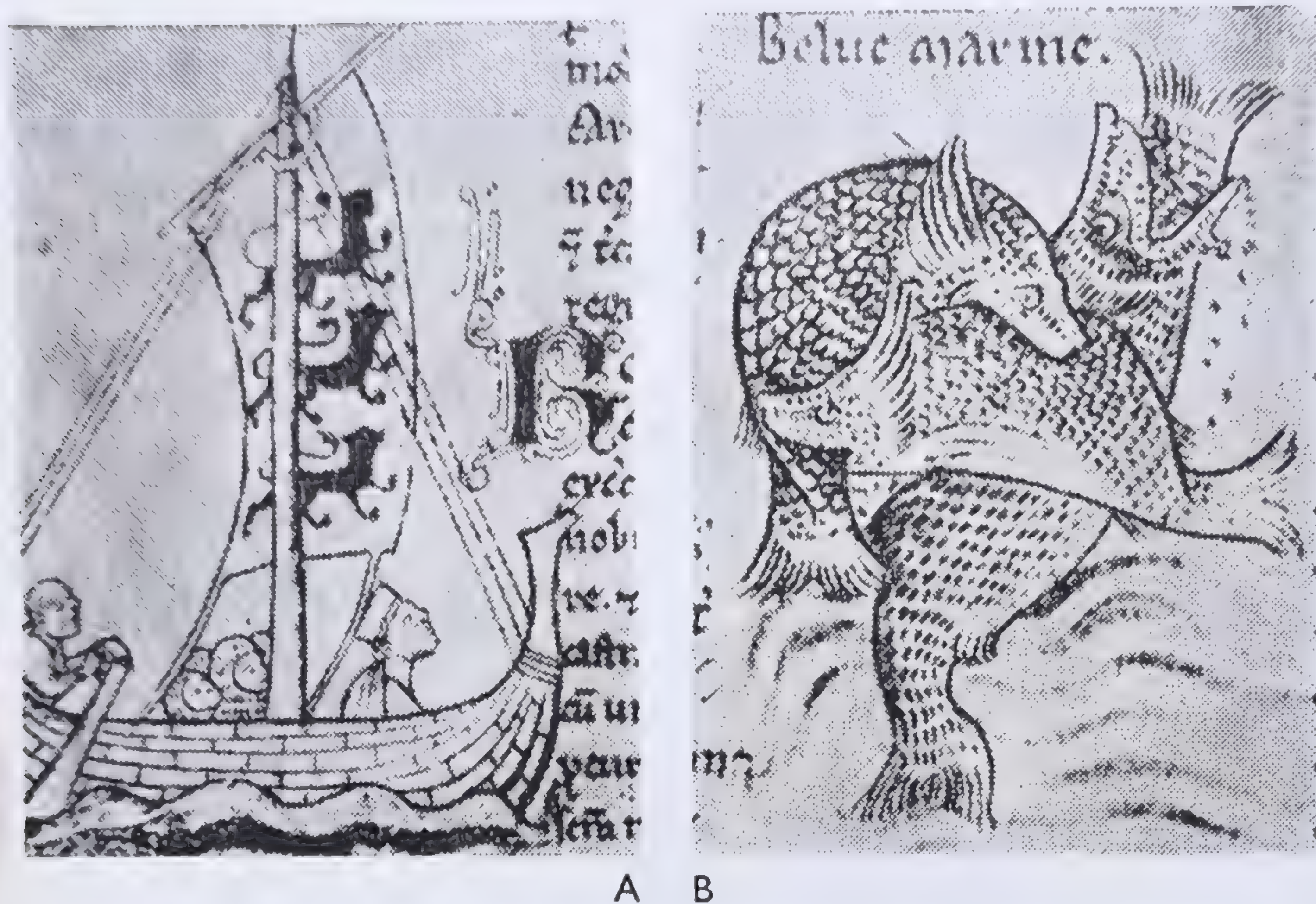
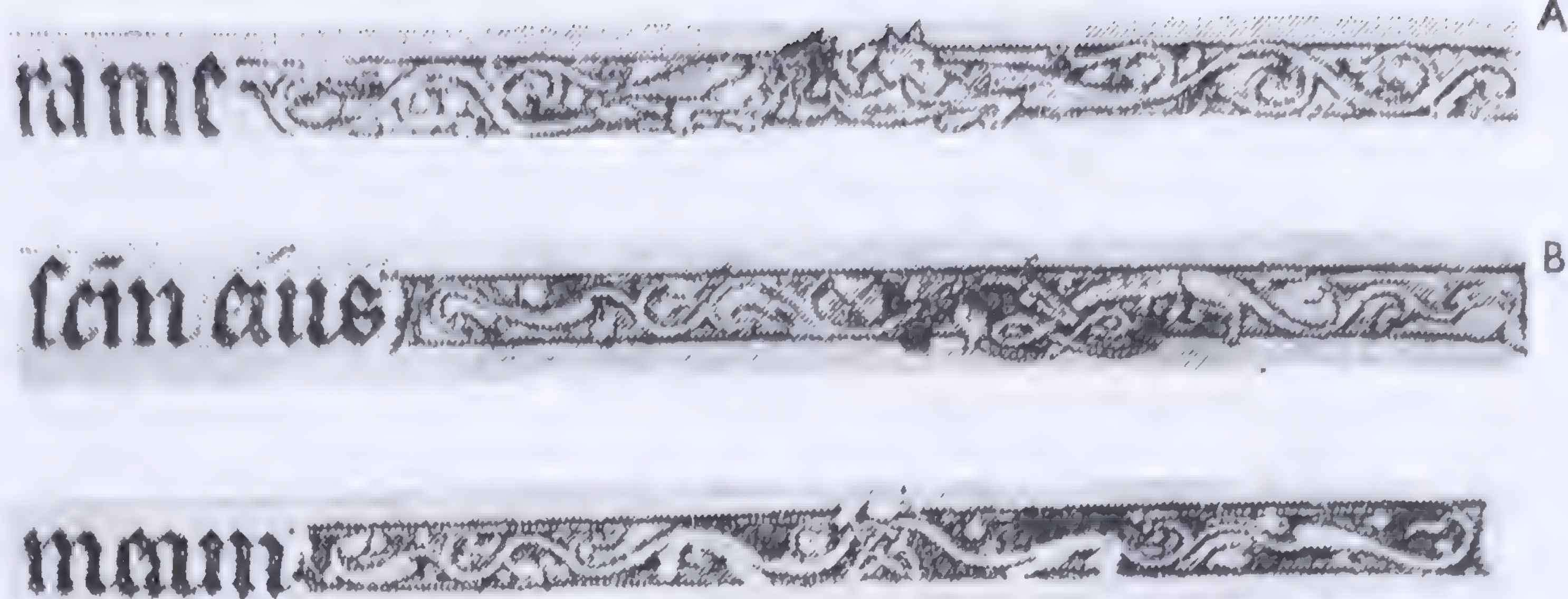


Fig. 31. Ilustrație margi-
nală: Cronică de Matthieu
Paris, mijlocul secolului
al XIII-lea. Cambridge,
Corpus Christi College, 16.
A. Fol. 75. — Corabie re-
gală, 1230. — B. Fol. 140 —
Bătălie a balenelor, 1241,
C. Fol. 151. Elefant de la
Cremona.



mal dublu cu un singur cap la partea de sus, ca un fron-
ton, sau de-a lungul bordurii laterale⁹⁰. Un manuscris din
Sudul englez (prima jumătate a secolului al XIII-lea)⁹¹
încadrează două capete ale textului cu înlănțuirea a trei
dragoni care se întredovorează. În Psaltirea ducelui de Rut-
land (Belvoir Castle)⁹² — o referire la Edmond de Laci,
mort în 1257, îi stabilește destul de exact data — avem

a osummanib:
 uest numerus:
 gnis.
 it.

ad illud enduei.

illis escā in tēpore

iente te manum

- bonitate.

n turbabuntur

deficient.

uestentur

abuntur.

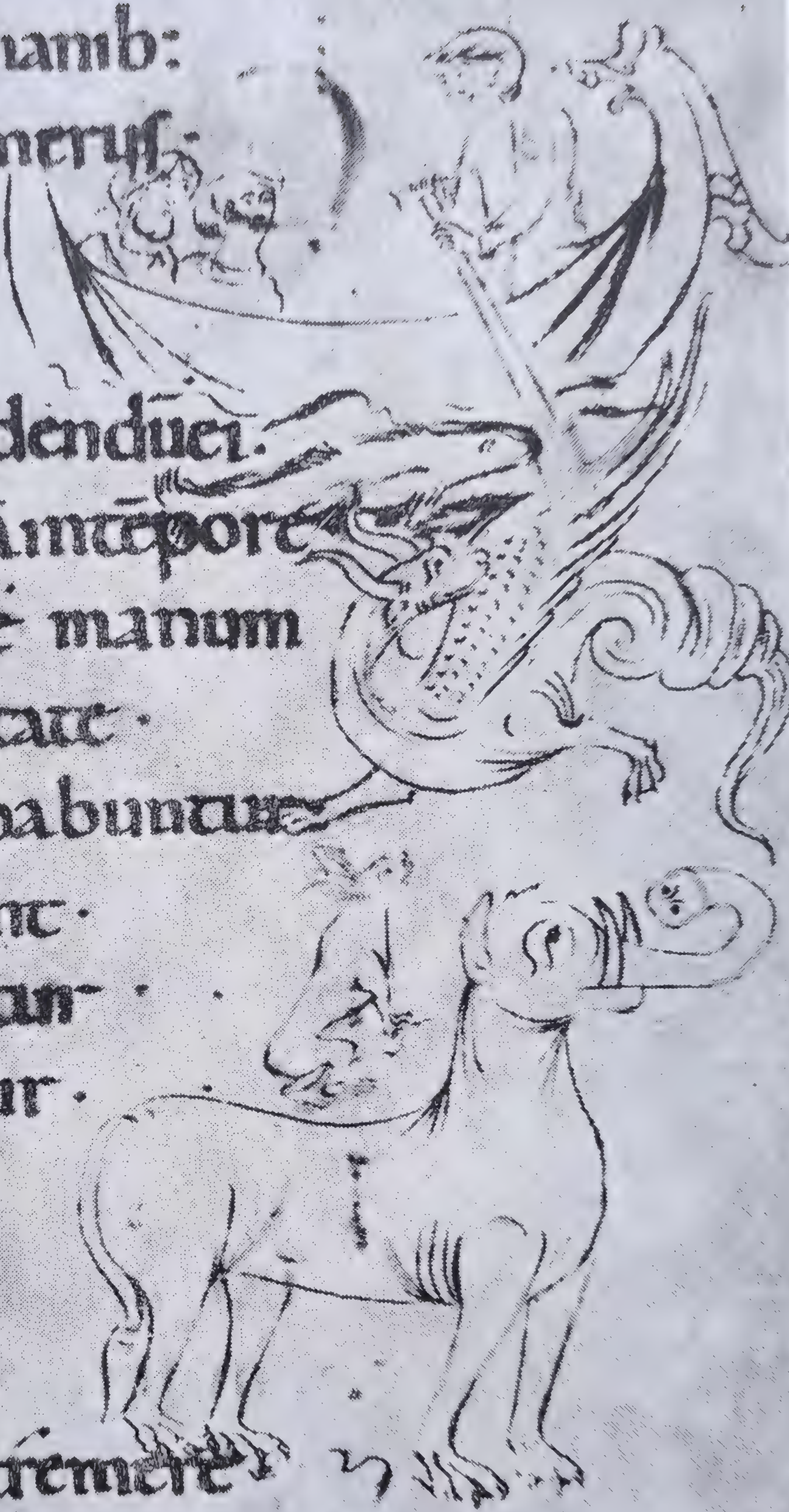
erre.

n.

c. suis.

cam tremere

imigant.



formidabile animale musculoase, nervoase, care constituie,
 într-un elan furios, pîntecele unui B pe întreaga pagină, al
 cărui jambaj este format din doi lei, călăriți de războinici
 luptîndu-se cu ei, și care sînt etalați pe numeroase margini
 inferioare sau superioare. Capetele lor, asemănătoare cu
 acelea ale unui măgar sau ale unui catîr, au nasuri ascuțite,
 urechi lungi (fig. 34). Pielea lor zebrată păstrează dungile

Fig. 32. Ilustrație margi-
 nală: Psaltire din Saint-
 Edmond de Bury, prima
 jumătate a secolului al XI-
 lea. Biblioteca Vaticanului,
 Reg. lat. 12 (mărită).

Fig. 33. Dragoni zebrați:
Biblie de la abația din
Saint-Eloi-lès-Arras, c. 1260.
Fosta colecție Yates Thomp-
son.

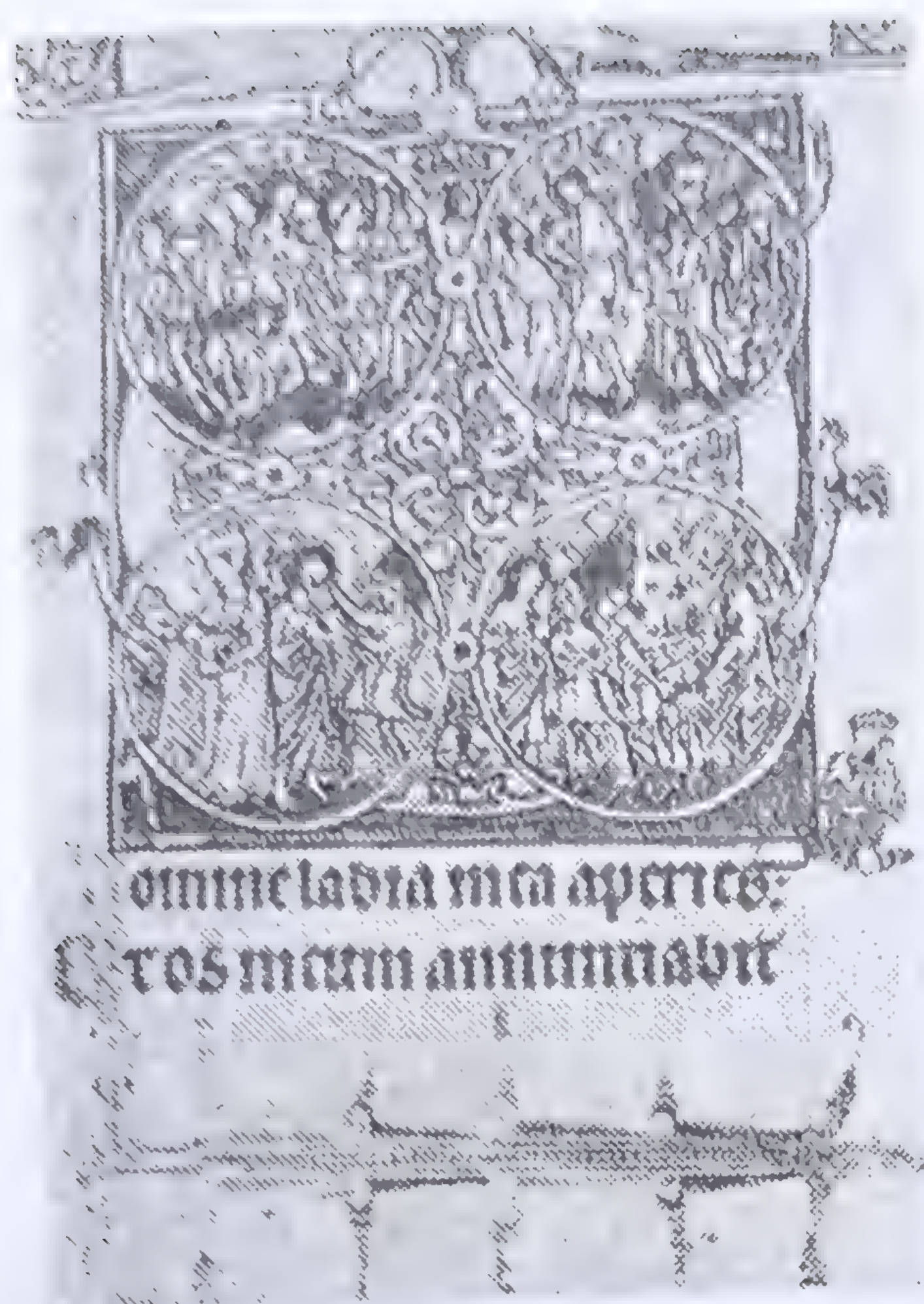


reptilelor romanice (Bestiarul de la British Museum, Harley 4751, sfârșitul secolului al XII-lea). Aceiași dragoni striati se găsesc de partea cealaltă a Mării Mîneei, unde serpuiesc în spații pînă atunci inaccesibile (fig. 33). Două biblii, provenind din abația de la Saint-Eloi-lès-Arras (c. 1260)⁹³ și un Evangheliar din Cambrai (Cambrai, 189, c. 1260) îi înfățișează alergînd de-a lungul textului și între coloanele sale. Îi regăsim aici, dublați simetric, cu un cap comun, cu gîturi înlanțuite. Patrupede și șerpi se încolăcesc uneori în jurul cozilor lor lungi. Animalele sînt viu colorate, dragoni roșii, dragoni albaștri, totdeauna zebrați. Ele au uneori capete de pasăre, de țap, de om, însă capul de măgar este îndeosebi frecvent. Specia s-a răspîndit îndeosebi în nord-vestul Franței. O Psaltire de la Arsenal (ms. 280) și Biblia de la Marquette, aproape de Lille (c. 1270)⁹⁴, o reproduc pe borduri cu aceleași mutre și cu aceleași dungi ca în manuscrisul de la Belvoir Castle.

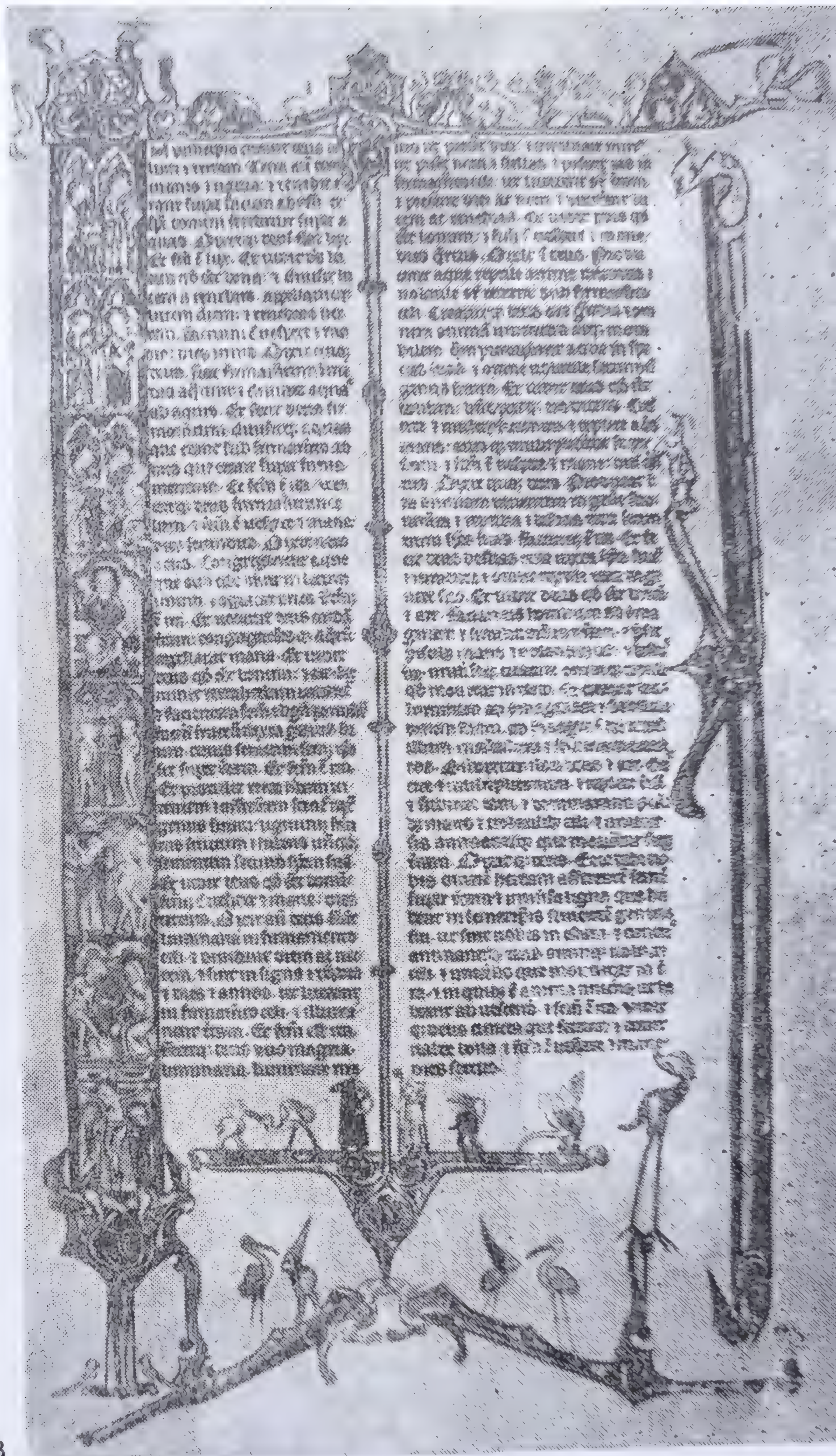
Acești monștri cu corp suplu, fofilîndu-se peste tot, derulîndu-se și încolăcindu-se în fel de fel de curbe, repun întrucîtva stăpînire pe margine, deschizînd drumul unui întreg univers de creaturi. La William de Brails⁹⁵, regăsim păsări înfruntîndu-se pe rinsouri alcătuiind coada unui S, și un drăcușor în fața lui Hristos, în interiorul unei inițiale.



Fig. 34. Dragoni zebrați:
psaltire a ducelui de Rul-
land, c. 1250. Belvoir Castle.



A Fig. 35. Frontoane zoomorfice: A. *Livre d'Heures* al lui William de Brails, 1220—1240. Coll. Dyson Perrins. — B. *Biblia* lui William din Devon, 1251—1274. Londra, British Museum, Royal 1 D.I.



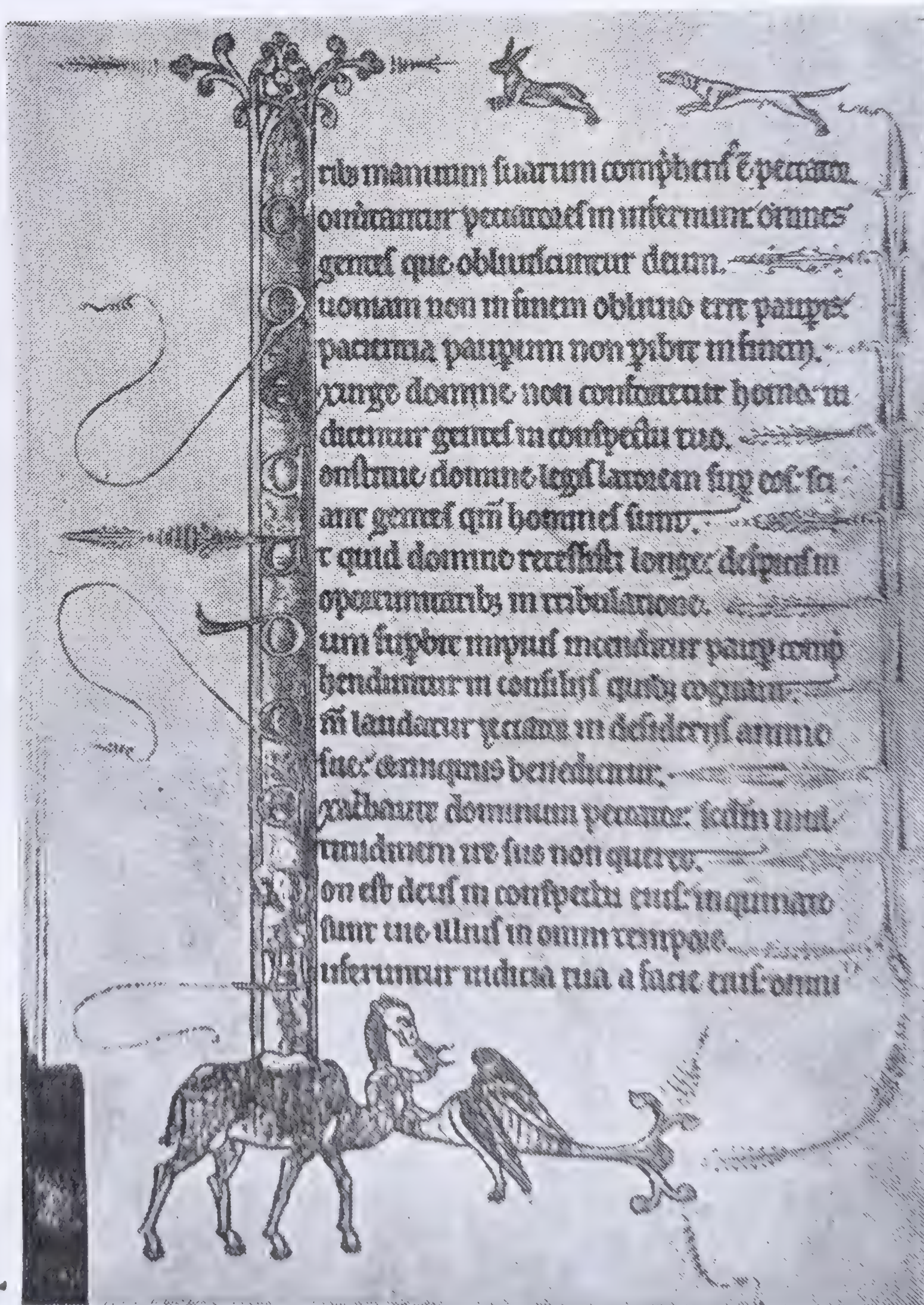
B

Chiar compozițiile scenelor combină uneori elemente marginale. Puntea pe care animalele urcă în Arca lui Noe este aruncată pe bordură. Cocoșul care a cântat de două ori (de aceea sînt doi) și apostolul plîngînd sînt izgoniți în afara panoului cu medalioane, împreună cu *Renegarea Sfîntului Petru*, surmontați de doi dragoni cu un singur cap. În *Biblia* lui William din Doven (Anglia meridională, 1251—1274)⁹⁶, același fronton zoomorfic constituie pista pe care cîinii aleargă urmărind un iepure și un cerb (fig. 35). *Psaltirea ducelui de Rutland* (c. 1250), cu animalele sale zebrate, marchează, cu toate acestea, printre

primele, dezvoltarea sistematică a capriciilor marginale. Monștri, demoni, personaje grotești, animale (vulpea și bîtlanul, șoareci spînzurînd o pisică) — se fofilează în urma dragonilor, pe bordurile inferioare (fig. 36). Printre subiectele specific romanice, recunoaștem un patruped dublu cu trunchi de femeie, un acrobat trecîndu-și capul printre picioare, un personaj cu două trunchiuri. Luptătorii ce se iau la trîntă (fol. 11 și 42) reproduc compoziția care, într-o Biblie a lui Thomas Becket (c. 1170) și în aceea a lui Pierre Lombard de la Saint-Germain-des-Prés (înainte de 1192)⁹⁷, țîșneau din spiralele literelor (fig. 38). Mathieu Paris (*Bataille des Londoniens et des Banlieusards*) și chiar Villard de Honnecourt⁹⁸ au folosit același grup.

Ramura din regiunea Artois a familiei dragonilor zebrați este mai puțin prolixă în atare combinații. Decorul este dominat de reptile care sînt uneori însoțite și de ființe mici: păsări, grifoni, vînători, războinici. Psaltirile din Liège contemporane⁹⁹, unde regăsim monștri dungați, mul-

Fig. 36. Năzdrăvăniile la partea de jos a paginii: Psaltire a ducelui de Rutland, c. 1250. Belvoir Castle.





tipică totuși figurinele caraghioase, reținute încă în rînsori sau eliberate, într-o abundență deosebită.

Încă nimic asemănător în miniatura pariziană, ale cărei reptile marginale rămîn la început țepene¹⁰⁰. Primele douăzeci și opt de file din Evangheliile de la Sainte-Chapelle (1260—1270), executate înainte de întreruperea construcției, nu au pe margini și între coloanele textului decît draconi, din care unul cu tors de femeie, fără alt motiv animat. Marginea gotică se constituie aici în mod treptat și ea nu izbucnește, în natura sa feerică, decît odată cu trezirea „alexandrinismelor medievale”, alimentate prin sursele lor proprii. Faptul că, în prima sa fază, decorul marginal se caracterizează mai puțin prin introducerea unei teme noi, cît prin eliberarea dintr-o faună și o omenire romanice, din care cea mai mare parte viețuia primitiv în spirale și în litere, determină cu timpul un aspect dublu¹⁰¹.

Fig. 37. Drăcovenii marginale: A. Livre d'Heures al lui Willtam de Brails, 1220—1224. Coll. Dyson Perrins. — B. Psaltire din York (?), finele secolului al XII-lea. Copenhaga, B.R., Thott 143. — C. Biblia lui Willtam de Brails sau din școala sa, c. 1230, coll. Dyson Perrins.

Fig. 38. Luptători: A. și C. în josul paginii. Psaltire a ducelui de Rutland, c. 1250. Belvoir Castle. — B. Inițială. Bible a lui Thomas Becket, c. 1170, Cambridge, Trinity College, B. 3. 11.



În complexul unor curențe vaste, alimentate de trecut, evoluînd pe baze proprii pînă la mijlocul secolului al XIII-lea și chiar mai tîrziu, ciclurile din nord-vest contribuie cel mai mult la renovarea repertoriilor fantastice și la asimilarea lor. Mai puțin suple, mai eteroclite, formate prin ciocniri de stiluri și de epoci, școlile din est contrastează, în afară de cazul în care suportă influențele insulare sau din Champagne, printr-o stabilitate a elementelor, cu franchețea și rigoarea transpunerii formelor primitive. Cu arhaisme lor acumulate în această perioadă, ele vor deveni un important leagăn al monștrilor în Europa, dar, între timp, integrarea se face în Anglia și în școlile continentale de la Marea Mîneei. Sinteza definitivă va fi stabilită în două etape: extinderea fenomenului gotic, reunificînd grupele într-un tot; trezirea fenomenului periferic, după slăbirea marilor sisteme clasice. Ea conținea de pe atunci germenii persistențelor romanice, ascunse în marile centre novatoare. Fără a avea peste tot aceeași intensitate în acțiunea directă, întreaga centură a supraviețuirilor contribuie, prin climatul său, la resurecția lumilor transfigurate și a miracolelor. Uneori, sincronismul erelor permite o transmitere imediată de teme care, în același centru, sînt despărțite printr-un secol și mai bine.

CAPITOLUL

5

Reînvierea plasticii romanice



*În pagina de titlu, garguiurile: Freiburg im Breisgau,
1300—1350*

1. *Forme romanice în structuri gotice.* Cheia de boltă: arhaisme engleze, arhaisme europene; motive ale primei arhitecturi gotice, aporturi insulare. „Spandrel”—ecoanson între arce: resurrecție a faunei fantastice, compoziții compartimentate în triunghiuri. Izbânda medalioanelor cvadrilobate: Islamul și expansiunea bestiarului din Rouen.

2. *Transpunere pe suporturile gotice.* Garguiul: statui gotice răsturnate și monștri arhitecturali. *Cul-de-lampe* și consolă: revenire masivă la subiectele și tehnicile compoziției secolului al XII-lea; reliefuri zoomorfice; noi folosiri ale elementelor romanice. Atlanții și înotătorii romanici dramatizați. Un urmaș al capitelului romanic: suportul* stranelor.

3. *Reintegrare și extindere.* Capitelul: reintegrare a decorului animalier și istoriat. Arhaisme și baroc romanice. Contaminare a frizei. Friza zoomorfică regenerată. Croșeta și bestiarul său flamboiant. Timpanele romanizante și heraldice. Abundență de forme și de subiecte romanice la finele evului mediu.

4. *Revalorificarea monumentelor romanice în pictura de la sfârșitul evului mediu și în arhitectura primei Renașteri.* Stil mixt de arhitectură. Romanicul fantastic. Romanicul exact. Sculptură romanică în tablourile pictorilor. Legenda arhitecturii romanice. Confuzie între roman și romanic.

* În franceză *miséricorde*, suport plasat sub tăblia mobilă a unei strane de biserică catolică și pe care prelatul se poate așeza. (N. Tr.)



ersistențele romanice, mult după secolul al XII-lea, nu aparțin ultimei faze ale unei lumi care se zbate în centrele gotice și supraviețuiește în mediile mai mult sau mai puțin „rămase în urmă”. Ele corespund unei stări profunde și permanente, a cărei reafirmare generală marchează puternic ultima perioadă a evului mediu. În decorul sculptat, această reînnoire

se manifestă prin întoarcerea la legea cadrului și a ornamentului, cu consecințele sale deformatoare, și prin reintegrarea repertoriilor specifice. Sistemele se restabilesc în mod treptat, pe măsură ce sculptura gotică depășește stadiul stabilității și al gingășiei, mlădiindu-se pe trasee și pe axe multiple și încărcându-se totodată de rafinamente ale formelor și de ceea ce se numește, impropriu, realism. Dezagregarea ordinii armonioase a figurii și a spiritului, în căutarea expresiei și a mișcării, condiționează și accelerează această reluare. Dezvoltarea se realizează pe o arhitectură care se reface, la rîndul său, într-o revărsare decorativă. Desfacerea armăturii rigide în ramificații fără de sfîrșit în jurul maselor murale și al suporturilor monumentale reînscăunate, formarea ornamentului din ce în ce mai căutat și mai frămîntat, favorizează revenirea la sursele vechi, acumulate într-o rețea ornamentală supraîncărcată, pe suprafețe solide și în volume pline. Două principii contrarii favorizează astfel evoluția. Statuara este înlăturată definitiv din edificiu și se agață de acesta ca o proeminență, chiar în momentul în care decorul zoomorfic i se încorporează, ajungînd la o fuziune completă, în momentul cînd monumentul însuși sfîrșește prin a fi devorat de ornament. Procesul este dublu: revenire la te-

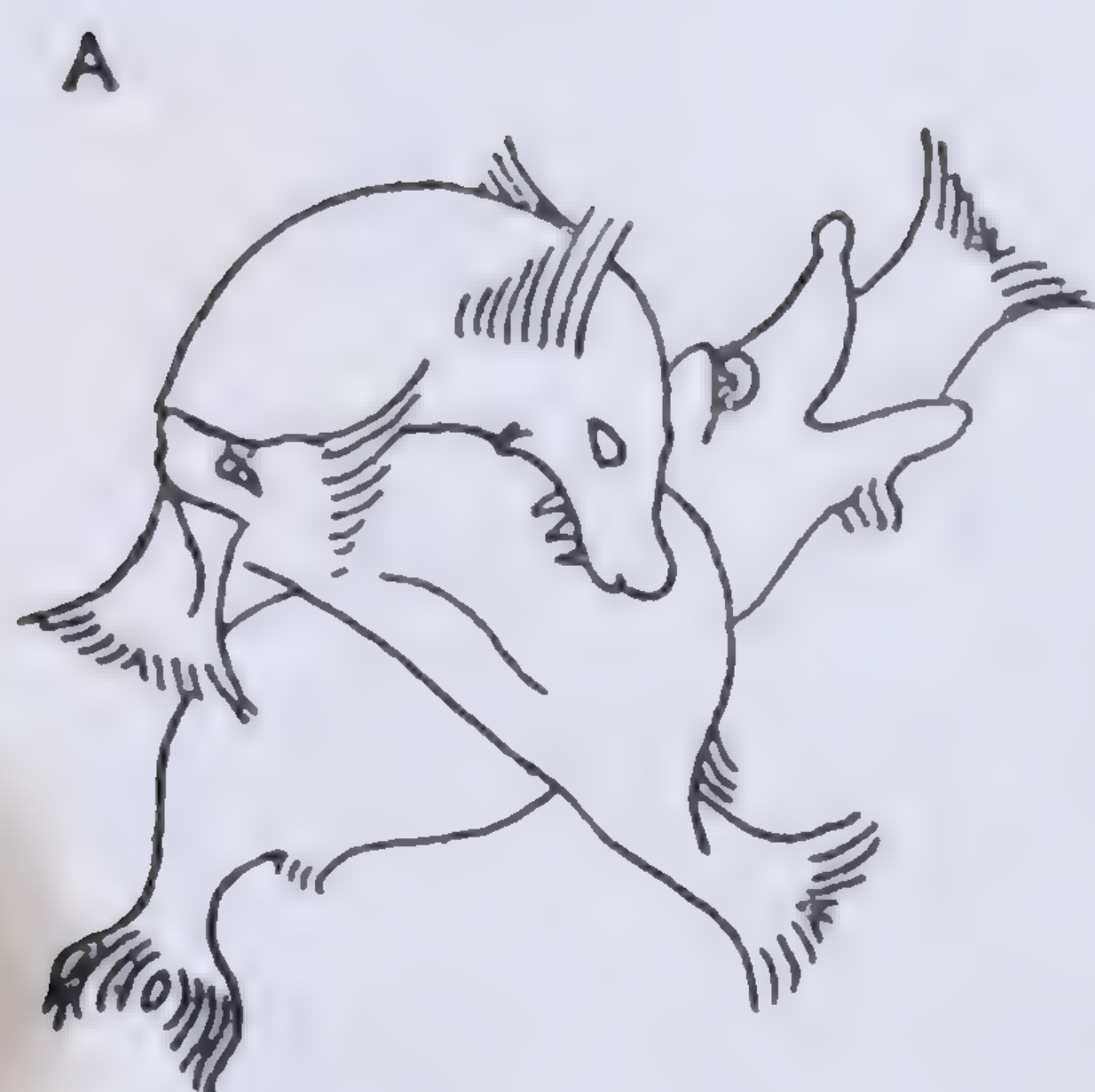
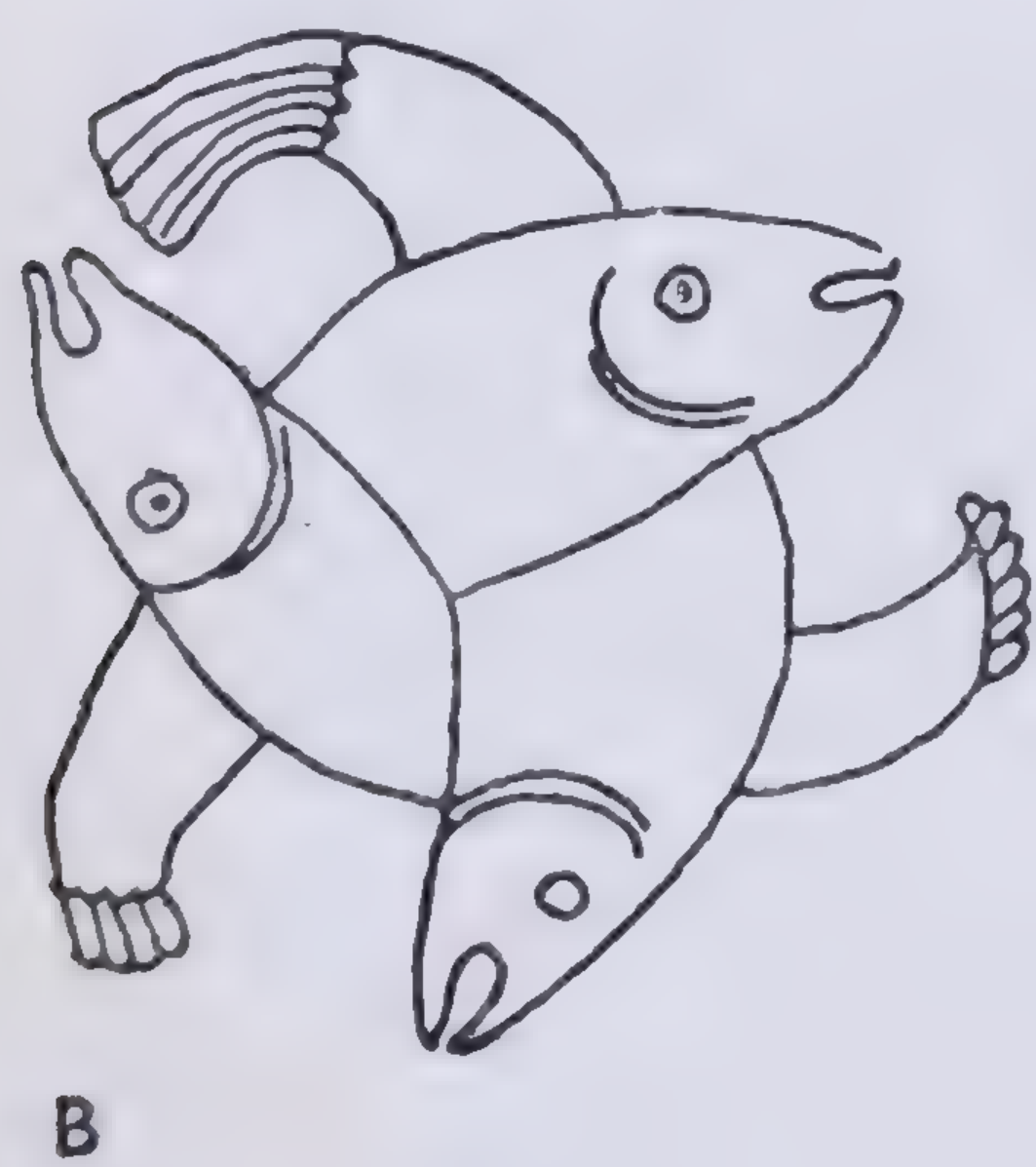


Fig. 1. Pești înlanțuiți: A. Cronică de Matthieu Paris mijlocul secolului al XIII-lea, Luptă de balene, Cambridge, cec 16. — B. Bristol, cheie de boltă la catedrală, secolul al XV-lea.



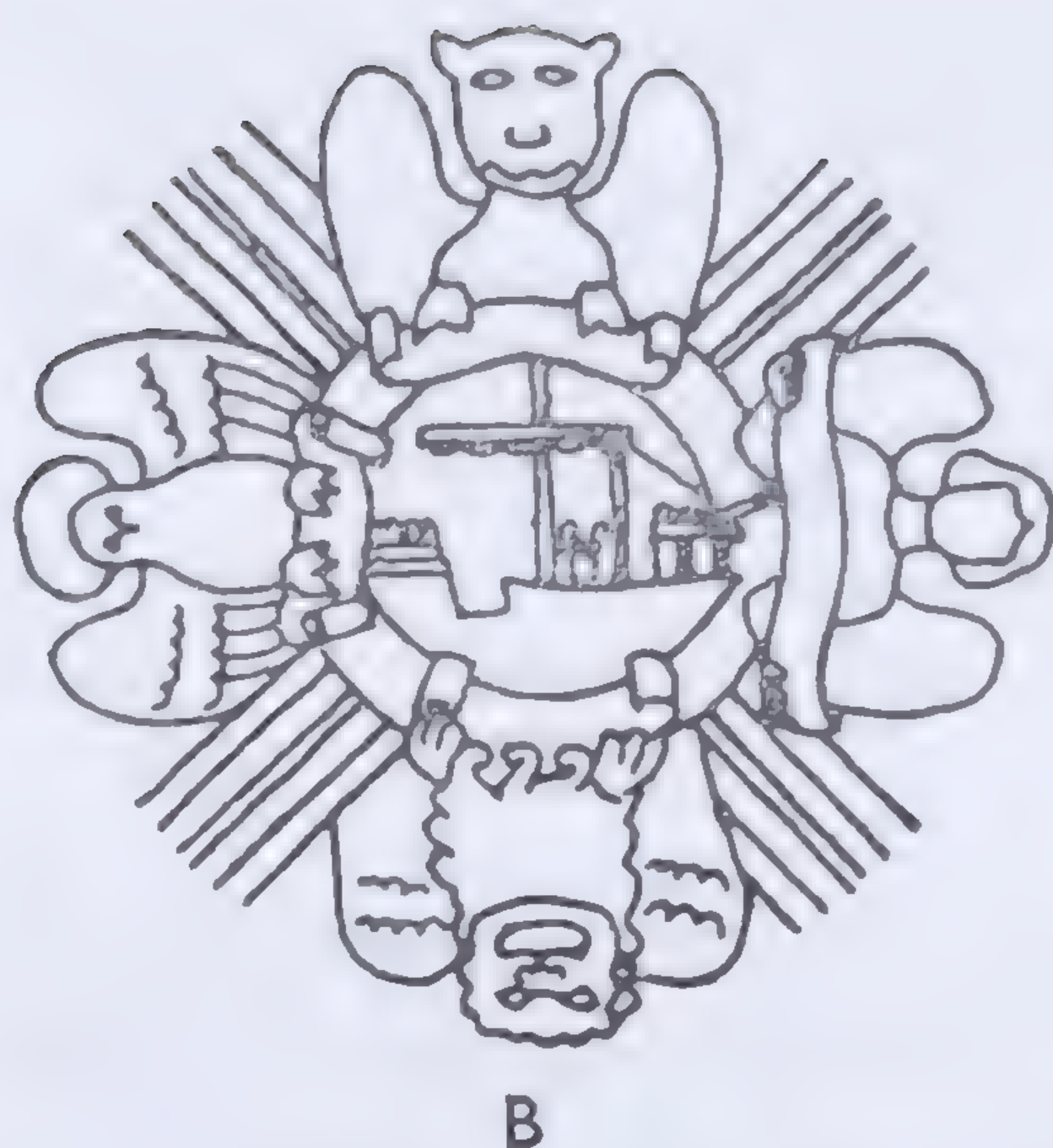
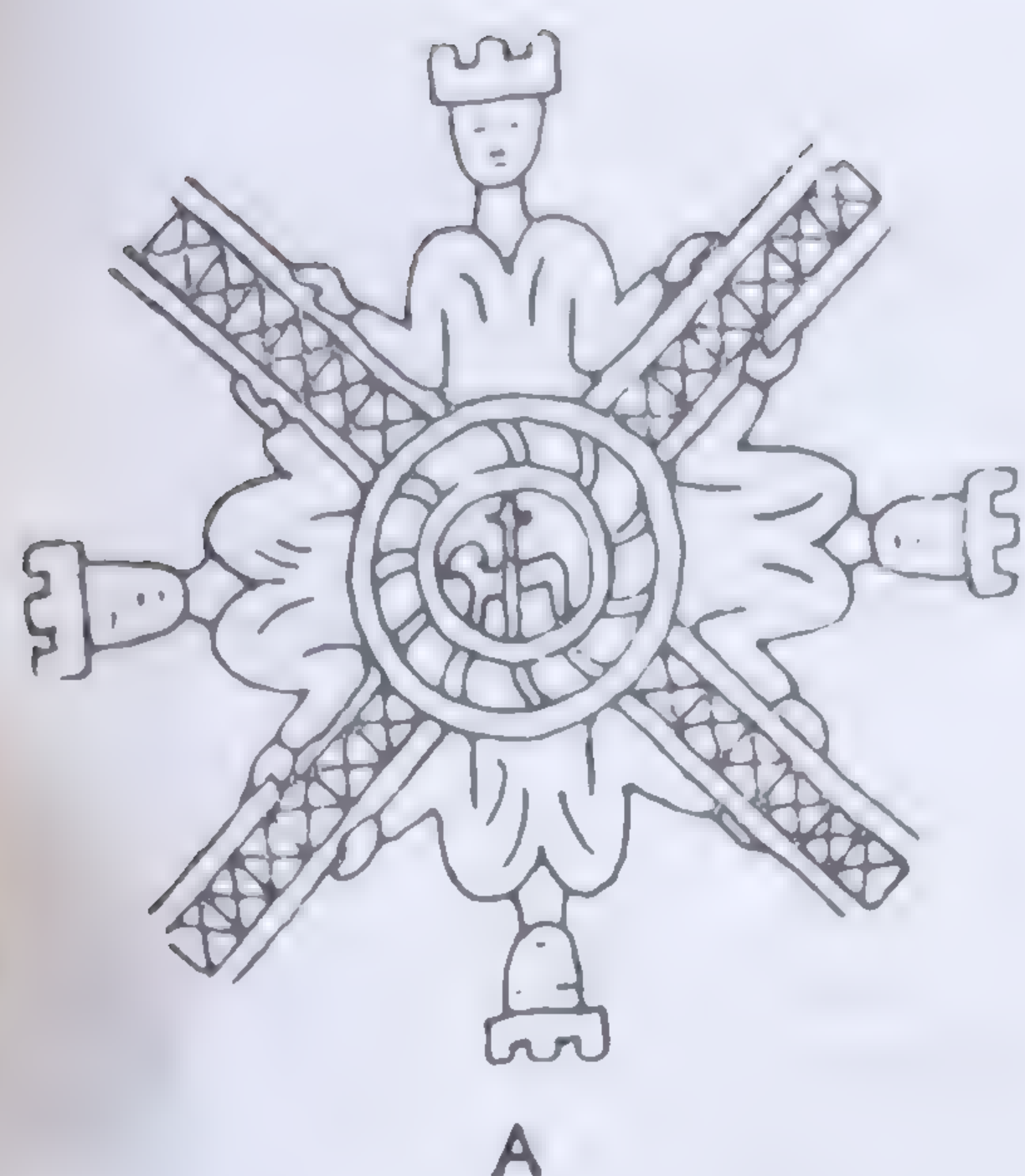
mele romanice în integritatea lor, extinderea pe bază de noi date. Izvorul subteran țîșnește de la sine cînd nu mai există obstacol, în timp ce factorii periferici îi facilitează expansiunea.

Evoluția cheilor de boltă ilustrează aceste transferuri. După faza „romanică” în prima arhitectură gotică, cu rozetele, roțile cu oameni și cu animale, avem ecloziunea coroanelor vegetale, apoi, începînd cu sfîrșitul secolului al XIII-lea, pe aceea a blazoanelor care definește regula principală. Dacă găsim sculptură cu îngeri sau cu sfinți (Auxerre, Chartres, Evreux, Semur-en-Auxois, Basel, Zürich), aceștia se comportă ca în medalioanele epocii. Rare pe continent, cheile de boltă istoriate se înmulțesc în Anglia, odată cu *decorated style*.

În mănăstirea de la Norwich (1330—1338)¹, aproape o sută de reliefuri reproduc scenele din Apocalips, după un manuscris din Anglia răsăriteană. Sirene, monștri, figuri grotești, toate combinațiile teratomorfe vechi cunosc, și ele, o nouă vogă. Cei trei pești înlanțuiți care, la Mathieu Paris, reprezentau o luptă între balene, se regăsesc pe numeroase bolți din secolele XIV și XV (Bristol, Beaulieu, Gloucester, Peterborough)² (fig. 1). Cheile de boltă cu cap se reiau, paralel, avînd forma antică a vîrfului de frunză, însă modernizată. Exemplele se numără cu sutele. Fețe grimasante, fețe placide, fețe dramatice se ivesc, în vegetația buclată, vie sau desfăcută în bucăți, substituindu-se măștilor arhaice³.

Reunite în același grup decorativ, sistemele nu întîrzie să se uniformizeze. Chiar compozițiile reprezentînd scene cu elemente gotice prin excelență resimt, la un moment dat, servituțile romanice. Personajele se curbează, se arcutează, adaptîndu-se cadrului circular. Corpurile, capetele lor se agață de bolți ca un roi de albine. În interiorul medalionului, al cărui relief a fost la origine orînduit în mod liber, se recompun rozete, roți, ciorchini de oameni. La Tewkesbury (prima jumătate a secolului al XIV-lea)⁴, scena Nașterii este animată de un circuit giratoriu, cu Maria, Iosif, animalele rotindu-se în jurul leagănelui. La Peterborough (secolul al XIV-lea) și la Westminster (secolul al XV-lea)⁵, îngerii închid Fecioara, din *Adormirea Maicii Domnului*, într-un inel antropomorf. Spațiul este din nou magnetizat și figurile se găsesc aici ca și cum ar fi scufundate într-o lume de altădată.

Continutul urmează aceeași dezvoltare, limitată însă la motive precise. Măștile pictate în ecoansoanele dintre nervuri, ca la Paris sau la Noyon, persistă la Strasbourg (nava terminată în 1275) și la Carcassonne (începutul secolului al XIV-lea)⁶, ca și figurile radiale de tipul celor de la Chars și de stampe — ca la Bayonne (secolul al XIV-lea), în care regii devin Animale Biblice. Dragonii, rotindu-se pe o rozasă ca în Champagne, în Anglia și mai departe pînă în Moravia, reapar către 1290 la Marburg (castelul)⁷, cu coada încărcată de frunzișuri luxuriante. La Saint-Wandrille, în mănăstire (începutul secolului al XIV-lea)⁸, o cheie de boltă conține o rozetă cu patru ca-



pete: de femeie, de negru, de bărbat și de satir, în interiorul unui rotocol format din două spirite cu aripi, disimulate, o dihanie care urlă, acoperită cu o pânză, și un dragon. Asociată unor subiecte enigmatice, compoziția devine asemănătoare unui cifru. Capetele de frunze, frecvente în vegetația gotică în general — Villard de Honnecourt prezintă patru variante — intervin și ele deseori în această ornamentație. Muzeele de la Cluny și de la Dijon, Montier-en-Der, Colmar, Zürich, Freiburg im Breisgau, Nürnberg posedă asemenea specimene din secolul al XIV-lea⁹, prelungind seriile vaste de chei de boltă engleze pe o traiectorie care duce departe către est. La Bayeux (poarta Artenai)¹⁰, șapte corpuri omenești sînt dispuse radial în jurul unui cap comun (fig. 2), reluînd aranjamentul care, la Oxford (Christ Church), se aplică la patru lei. La Notre-Dame din Hal (sfîrșitul secolului al XIV-lea)¹¹, o luptă cu fiara se derulează în cerc, ca în catedrala de la Exeter, în timp ce trei figuri omenești care se prind de picioare compun obada unei roți, ale cărei spițe sînt formate din mîinile și picioarele lor. Ele reproduc exact un ornament care putea fi văzut încă de atunci pe crucile din Islanda și în *Book of Kells* și pe care Françoise Henry¹² le pune în legătură cu aporturile orientale. Tema reluată în Brabant, fără îndoială după un model de dincolo de Marea Mîneei, la o epocă atît de tîrzie, arată o extraordinară constanță a formelor aparținînd primelor stadii ale evului mediu. Regăsim același motiv către aceeași dată, la Stuttgart¹³, unde cei trei oameni se apucă de picioare și de păr (fig. 3). Oricît de disparate ar fi, aceste chei de boltă marchează căile de dezvoltare ale unui anumit nu-

Fig. 2. Chei de boltă antropomorfe și zoomorfe: A. Chars, c. 1160. — B. Bayonne, secolul al XIV-lea. — C. Bayeux, Poarta Artenai, secolele XIV—XV.

Fig. 3. Personaje înălțate: A. Book of Kells, secolul al VIII-lea. Dublin, Trinity College, 58. — B. Notre-Dame din Hal, chei de boltă, finele secolului al XIV-lea. — C. Stuttgart, chei de boltă, a treia treime a secolului al XIV-lea.

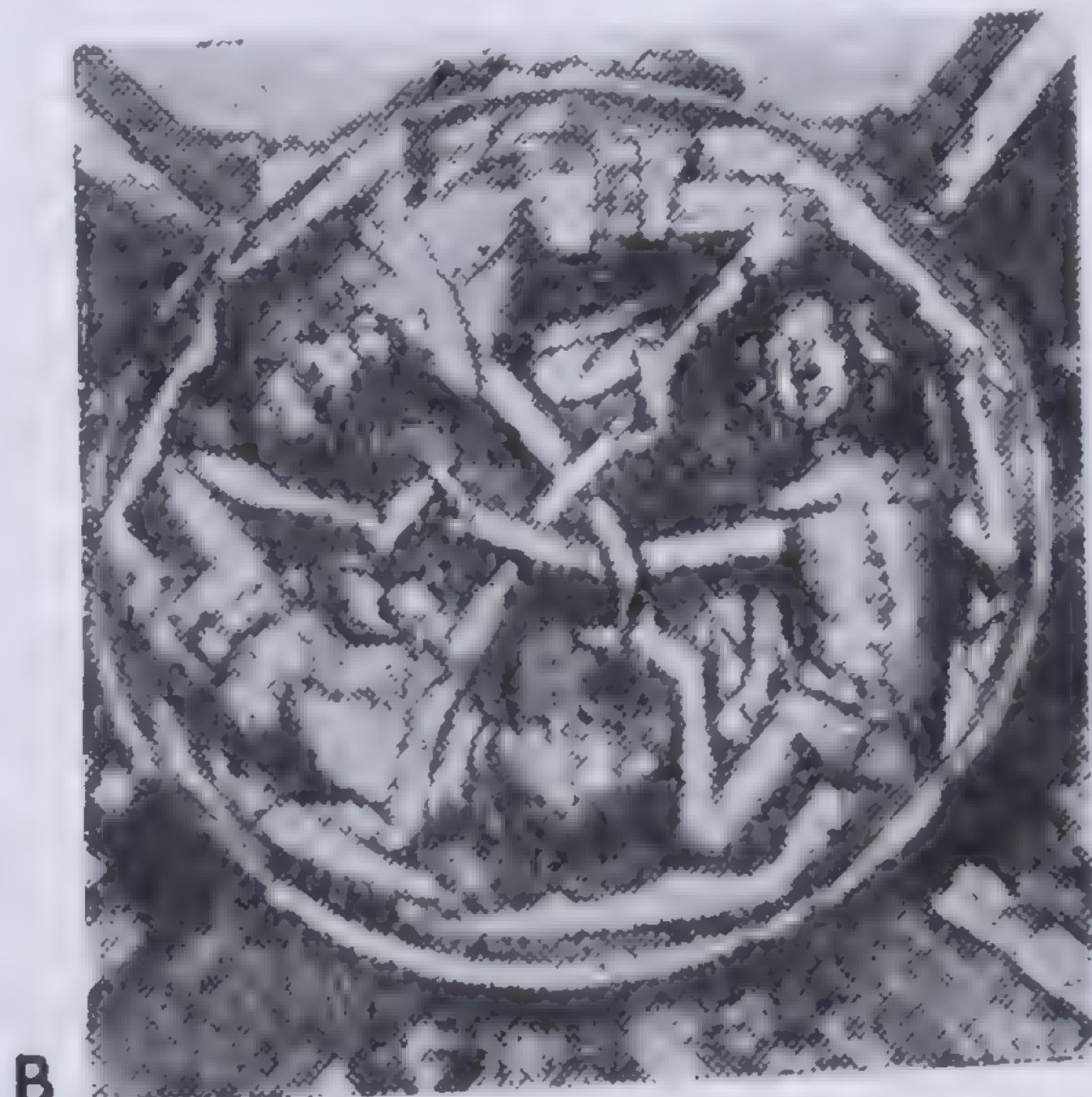
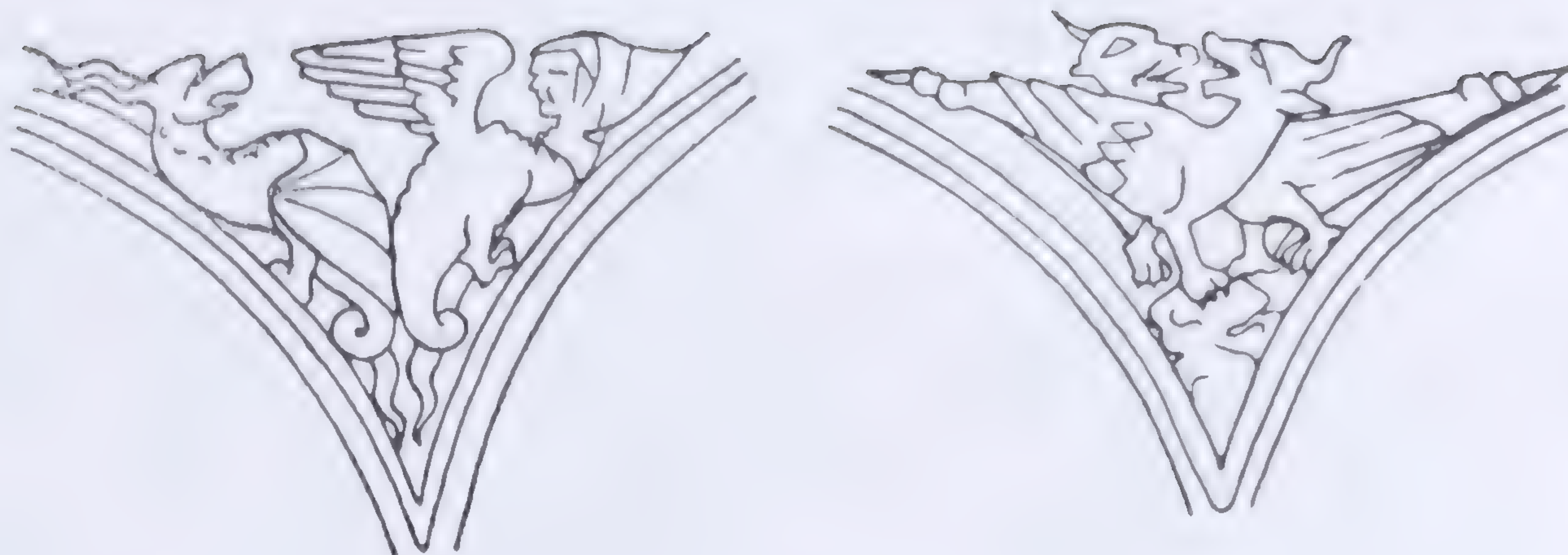
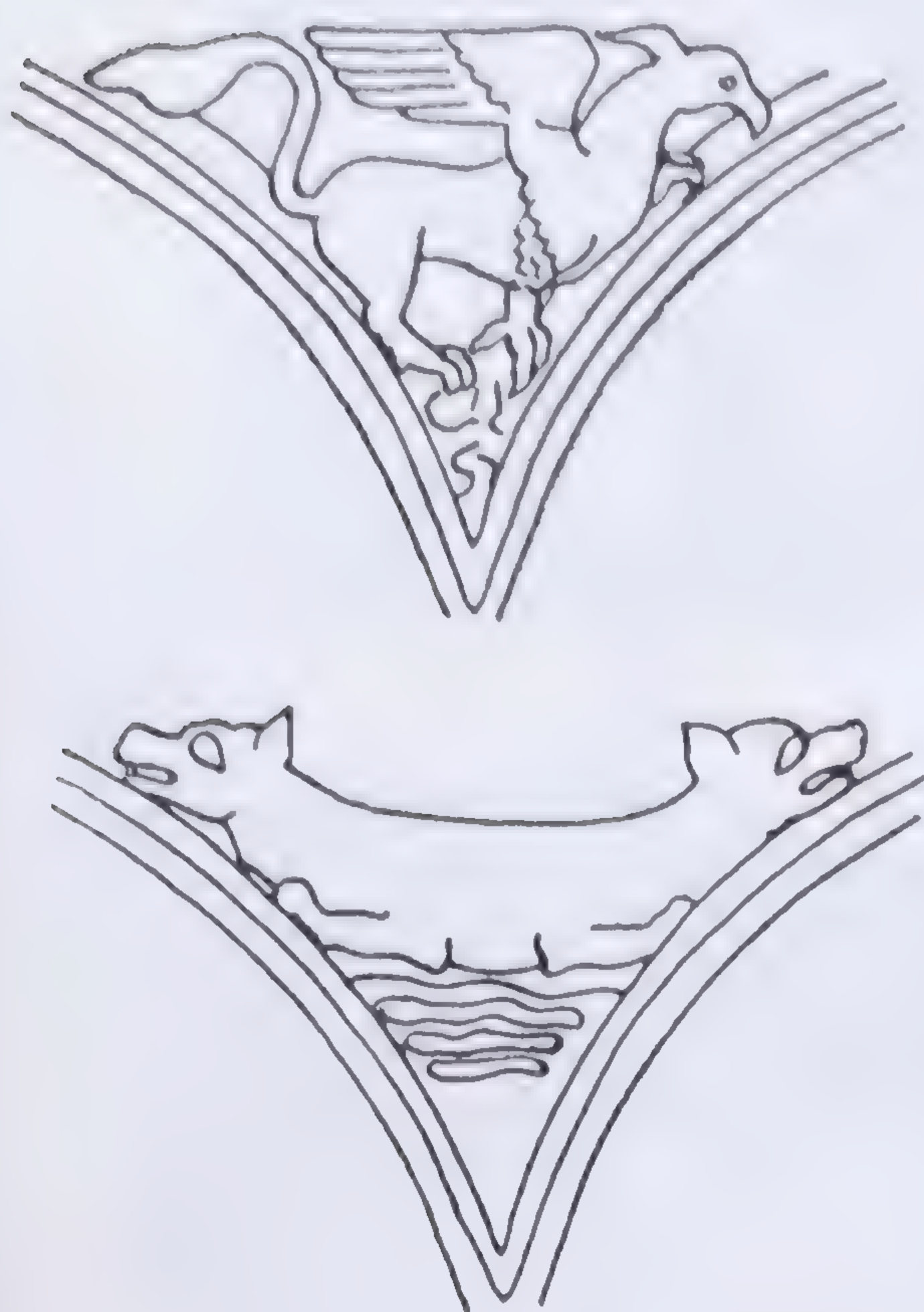


Fig. 4. Ecoansoane sculptate: Poitiers, spătarul stranelor, c. 1300.



măr de sisteme europene: reluare a unui fond romanesc local, grefat pe suporturile gotice, acțiune crescândă a arhaismelor insulare cu valurile care deschid drum arhitecturii flamboaiante.

Decorul sculptat între arce (din care Anglia a făcut, generalizându-l, un apanaj gotic) evoluează în același sens, revenind, după înflorirea plasticii noi, către combinații primitive. Victorii romane, îngeri surâzători cu aripile deschise în triunghiuri, se instalează în aceste versiuni antichizante clasice, pe de o parte la Winchester, la Chichester, la Salisbury, la Lincoln, pe de altă la Paris (Sainte-Chapelle), la Rampillon, la Laon. Tema sarcofagelor, perpetuată pe raclele din Meuse, pe monumentele funerare (Troyes, Henri le Large, decedat în 1181, Obazine, secolul al XIII-lea), pe pereții cu stucaturi ai corului (Sfântul Mihail de la Hildesheim, c. 1190), domină cîtăva vreme arcaturile gotice în care apar și diferite compoziții, ce li se adaptează anevoios. Ea cedează treptat locul unui bestiar fantastic și conformităților romanice, singurele care favorizează umplerea acestui spațiu abrupt, pe care spandrellii englezești le-au adoptat din capul locului.

Fig. 5. Ecoansoane sculptate: Saint-Urbain de la Troyes, secolul al XIV-lea.

La Bourges, scenele de pe soclul fațadei (c. 1270—1280) se desfășoară tot în dezordinea pitorească a elenismului medieval. Unele părți suportă totuși înrîurirea cadrului: în *Potopul*, două personaje se răstoarnă și urmăresc în căderea lor extradossal arcaturii; un om, în picioare în unul din ecoansoane, ține doi dragoni antitetici care se aplică aici perfect¹⁴. La Strasbourg¹⁵, trei serii se eșalonează în a doua jumătate a secolului al XIII-lea și la



începutul secolului al XIV-lea — triforiu (primele trei travee), cu hibridi care se înfruntă și două sirene-pește — nava laterală, cu o faună înscrisă în triunghi în jurul medalioanelor, din care câteva reiau și teme zoomorifice vechi — contraforturi ale fațadei cu spandrelli invadați de personaje grotești și de monștri. Această succesiune atestă voga crescândă a combinațiilor. Animale familiare sculpturilor romanici, grifoni, dragoni, săgetător, iguană, șarpe cu două capete, reapar, către 1300, pe spătarele stranelor din catedrala de la Poitiers¹⁶, solide și perfect construite (fig. 4). În locul unei plastici supraîncărcată, răspîndindu-se pe suprafață ca o vegetație, apar volume pline, corpuri robuste, construite pe triunghiuri cu axe în cruce, cu curbe simetrice și, în același timp, cu un heraldism excesiv. Se vede aici și un cap din frunze îmbucătățite și doi luptători, scenă pe care o biserică din același oraș (Saint-Hilaire) o prezintă într-o variantă din secolul al XII-lea cu doi bărbați trăgîndu-se de barbă, dar care țin de seria Villard de Honnecourt, Mathieu Paris, Psaltirea de la Belvoir Castle. Îngerii, cu o coroană în fiecare mînă, evocă frumoasele figuri din *Angel Choir* de la Lincoln (c. 1270).

Regăsim bestiarul din spandrelli pe despărțitura corului de la Notre-Dame din Paris (secolul al XIV-lea)¹⁷ și pe portalul nord de la Saint-Urbain din Troyes (secolul al XIV-lea), unde mișună între gabluri (fig. 5). Bisericele din Brabant îl folosesc din plin. Mascaroni, monștri buhăiți, creaturi hibride, făpturi năstrușnice se răspîndesc în cursul secolelor XIV și XV, la Bruxelles (Notre-Dame du Sablon), la Assche, la Liège (Sainte-Croix), la Courrai¹⁸. La Hal (sfîrșitul secolului al XIV-lea), o capelă întreagă (a opta) nu comportă ca decor decît catîri și corpuri umflate, dihanii cu față omenească, oameni cu capete de animale proptiți între arcaturi. Ei se profilează într-un relief năvalnic, în care gruparea lor se armonizează spontan cu cadrul. Întreaga sculptură a ecoansoanelor monumentului este dominată de aceleași reguli. Cavalerii din *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs* intră, clătinîndu-se, în triunghi. Sicriul basculează pe extradados. În spatele personajelor stînd în picioare în axă, frunzele se deschid ca niște aripi. Patrupede și păsări antitetice apar de o parte și de alta (fig. 6). Îngerii palpită ca niște păsări și ca niște frunze. Tripticul, în evantai, prezent pe amvonul de la San Ambrosio din Milano (refăcut, după distrugerea sa în timpul unei prăbușiri de boltă, în 1196), înfățișînd un prototip romanice cu un om între doi lei, înlocuiți la Bourges prin dragoni, este reluat ca un principiu al conformismului arhitectural și totodată ca o temă figurativă.

Chiar la medalioanele cvadrilobate, pe care sculptura romanică nu le-a cunoscut și care au fost introduse ca deținătoare de noi forme, se manifestă aceste modificări. Catedrala din Rouen¹⁹ ne permite să precizăm exact perioada critică. Pe portalul de la Calende (1270—1280), scene biblice și din viețile sfinților se derulează cu continuitate, ca pe paginile unei cărți. Figurile zvelte cu ca-

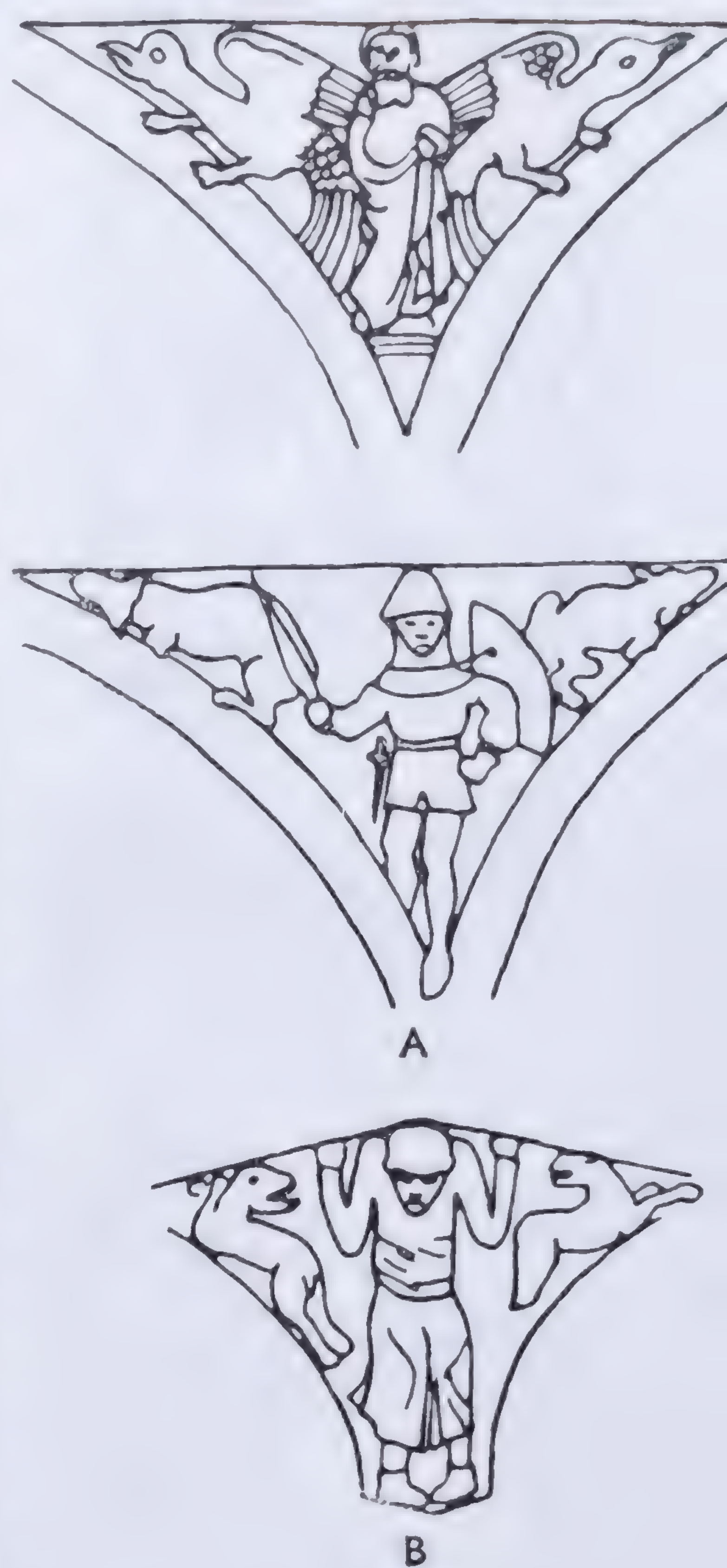


Fig. 6. Ecoansoane sculptate: A. Notre-Dame din Hal, finele secolului al XIV-lea. — B. Milano, Amvon romanice la San Ambrosio.

Fig. 7



Fig. 7 și 8 - Medalioane sculptate; Rouen, Portalul librarilor, 1290—1300.

pete mici de tot și aproape imobile, independente față de umplutura fondului, se înrutesc cu obiectele din fildeș contemporane. Calmul, grația afectată se finalizează aici, în timp ce portalul Librarilor pe latura opusă, posterior cu câțiva ani (1290—1300), învederează o răsturnare totală a elementelor. Subiectelor grave, constituind o suită logică, li se substituie o asamblare eteroclită „de teme comice, monstruoase, enigmatice” (L. Lefrançois-Pillon), iar stabilității o dezlanțuire și, totodată, proliferarea unei faune himerice și o schimbare a proporțiilor omenești: corpuri îndesate, capete enorme, membre și mușchi atletici.



Fig. 8



Iscată prin consolidarea legii cadrului, o hulă străbate plastica, dându-i proporții peste măsură. Acțiunea sa se exercită mai puțin asupra conturului reliefului cât asupra multiplicării punctelor de contact care, legate între ele, definesc o multitudine de axe, principiu pe care Focillon l-a desprins din mișcările dansante și convulsive ale „jonglerilor” romani²⁰. Siluetele sînt întrucîtva aspirate de patru lobi și se dislocă în diferite direcții. Ele intră, în același timp, în domeniul metamorfozei. Mâle²¹ a notat, în această privință, că dacă există o remarcabilă abundență de hibrizi, aceasta se datorește faptului că părțile sînt „suple, ușor de aruncat în toate direcțiile”, și că ele corespund în consecință, în chip optim, necesității de a umple cât mai mult spațiul care le este destinat. Unul din principiile fundamentale ale stilisticii ornamentale, cu efectele sale deformante, este formulat în această observație. Forme compuse ale omului și ale animalului se înmulțesc fără încetare, după bunul plac al imaginației, dar, printre ele, apar din nou creaturi tipice secolului al XII-lea: centauri, sirene-păsări, sirene-pești, dragoni, animale în cruce, lupte cu leul (fig. 7). Ființe fantastice se strecoară și în exteriorul medalionului, în spațiile rămase între lobi și dreptunghiul care îl închide. Mici animale cu cap ascuțit și figurine omenești, asemănătoare unor moluște, mișună în jurul baghetei cadrului, închizîndu-l într-un al doilea cadru animat (fig. 8). Suportul comportă o sută cincizeci din aceste compoziții care, urmînd scenelor Genezei, se desfășoară ca niște miracole ale Creațiunii.

Dezvoltarea concordă cu cheile de boltă engleze unde legea romanică a cadrului și oroarea de vid se reactualizează, însoțite de o revenire a monștrilor. Ea corespunde

și unei recrudescențe a raporturilor Islamului, care a alimentat mereu fondul teratomorf al Occidentului și care a introdus de multă vreme aceleași combinații cu oameni tăiați în patru și cu un bestiar fabulos în aceleași armături lobate²². Această acțiune este confirmată de personajele, unul cu capul la picioarele celuilalt, interșanjabile potrivit unui joc de răsturnare, din care Psaltirea de la Peterborough (sfârșitul secolului al XIII-lea) prezintă o variantă cu cai în interiorul aceluiași ecuson. Iepuri cu urechi obișnuite, de aceeași proveniență, care, dealtfel, se rotesc și ei pe numeroase chei de boltă de dincolo de Marea Mîneicii²³, sînt reproduși la Lyon (1310—1320), unde cele două medalioane de tip Rouen, cel de pe portalul de la Calende și cel de pe portalul Librarilor, sînt reunite pe același subbazament al fațadei²⁴. Ultimul numără o sută de motive diferite, printre care unele (grupuri antitetice, animale suprapuse, sirene), de un caracter net arhaizant (fig. 9).

Regăsim sistemul, pe de o parte la Avignon (un cap alcătuit din frunziș, o mască bărboasă, un dragon și un centaur), pe portalul capelei lui Clement al VI-lea care ocupa, pînă în 1342, scaunul episcopal de la Rouen²⁵, pe de altă parte, pe stranele din Colonia (c. 1360)²⁶, cu o serie importantă a cărei factură și ale cărei dispoziții interioare sînt, în chip straniu, apropiate de portalul Librarilor. Numeroase teme romanice — patrupeze în cruce, ca la Villard de Honnecourt, și, pe un soclu de la Rolduc, un leu cu patru corpuri, ca la Oxford și la Venetia, omul avînd drept picioare două animale înfruntîndu-se, ca pe pavimentul de la Saint-Omer, în Psaltirea de la Belvoir Castle și la Parthenay, confirmă răspîndirea acestei reluări (fig. 10). După o perioadă de acalmie, forme și subiecte, păstrate la vedere sau refulate, după zone geografice și medii, se statornicesc în toate părțile și reintră în acțiune. Cronologic, procesul se intensifică în ultima treime a secolului al XIII-lea. Intră în faza sa decisivă către 1300.

2

Garguiul gotic, care a luat naștere în Ile-de-France sub forma unui „elenism romanic“, străbate aceste stadii succesive, luînd la început aspectul unei figuri libere, revenind apoi către primele sale combinații, îmbogățite și consolidate. La Saint-Urbain din Troyes²⁷, balustrada extremității răsăritene, terminată către 1266, proiectează paralel cu solul personaje din care unul pe jumătate așezat, celălalt înaintînd cu un urcior (sau un pește?), concepute pentru o poziție verticală. Statui bogat drapate sînt răsturnate și străpunse de tuburi. Sîntem în momentul în care omul își face apariția pretutindeni, inclusiv în lăcașurile monstrilor, și nu întîrzie să le suporte înrîurirea. Garguiuri antropomorfe cu măști grotești și chiar cu capete de animale, apar pe același edificiu. La Saint-Nazaire din Carcassonne și la Clermont, către sfârșitul secolului al XIII-lea, sînt înaripate, cu coarne ca demonii. Viollet-le-Duc²⁸ amin-

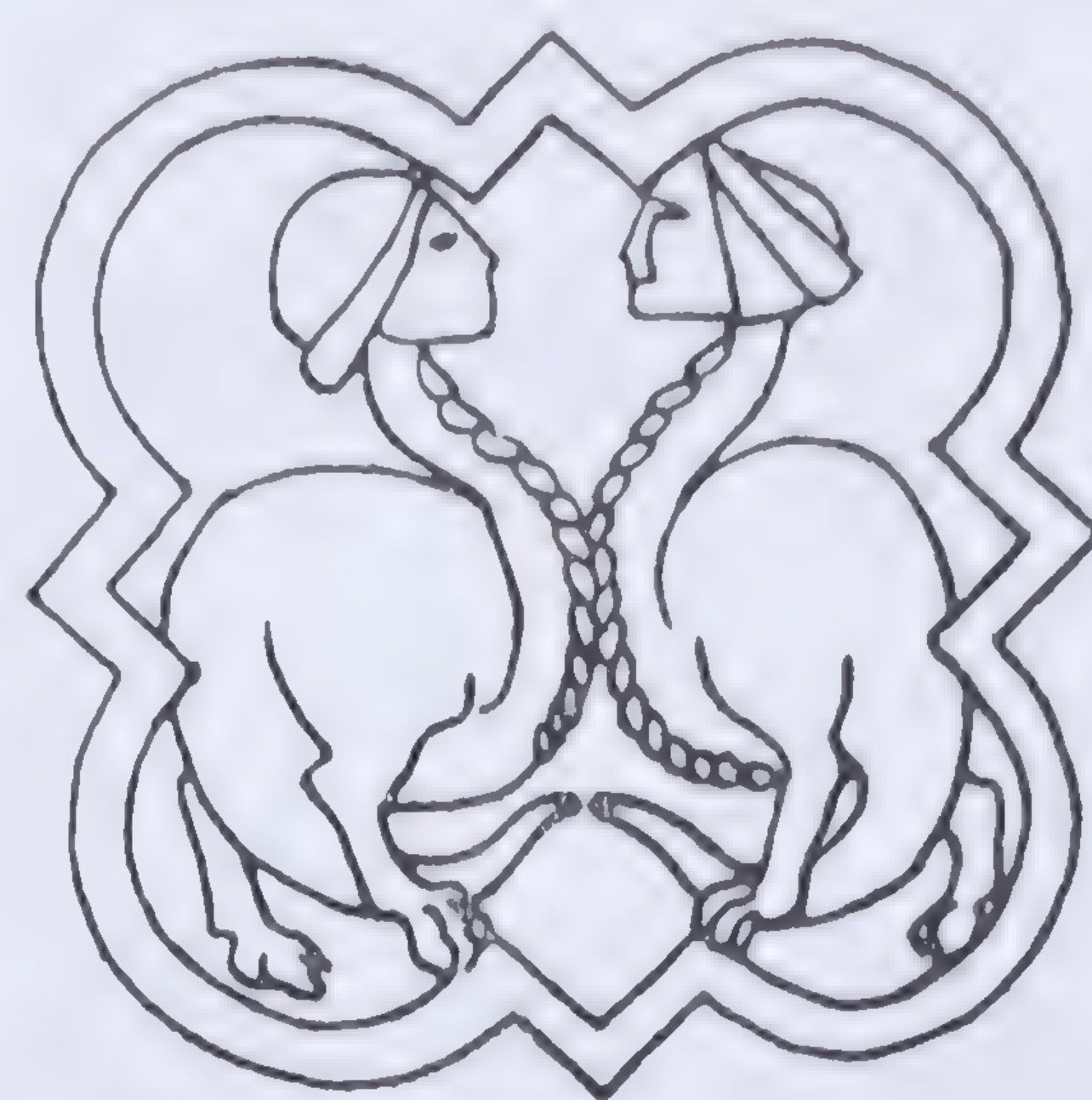
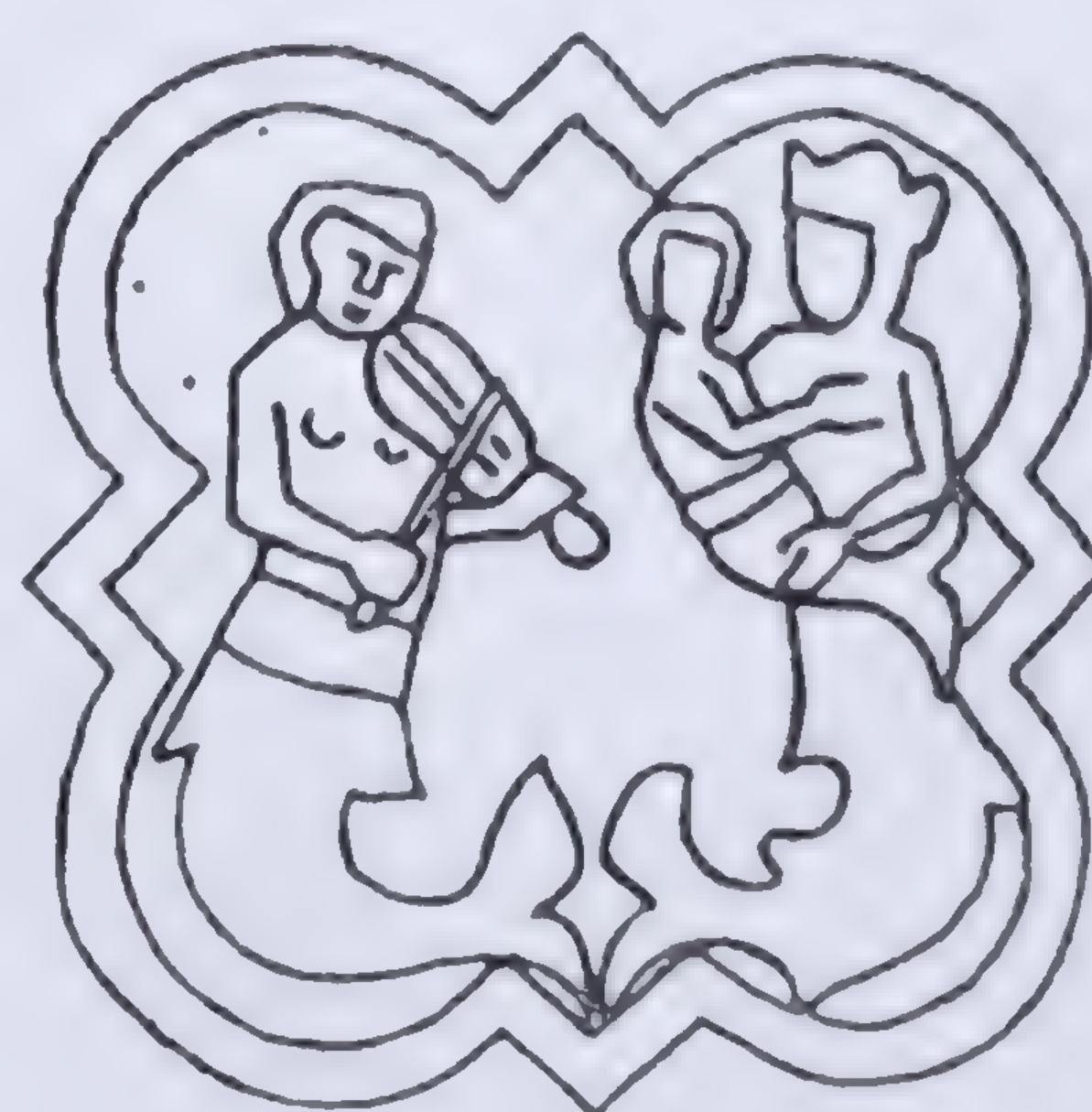


Fig. 9. Medalioane sculptate: Lyon, subbazamentul catedralei, 1310—1320.



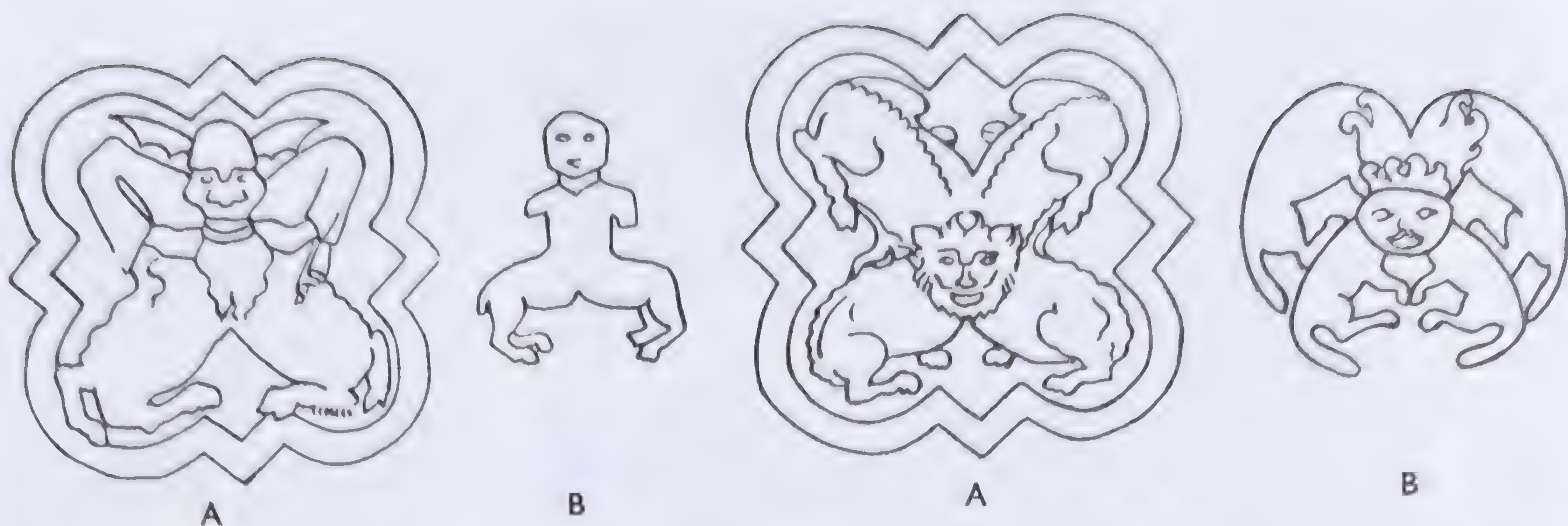


Fig. 10. Medalioane sculptate: A. Colonia, stranele catedralei, c. 1350 — B. Modele romanice, relieful a Parthenay și la Veneția.

tește, menționându-le, că răspîndirea formelor omenești în aceste compoziții datează din vremea lor.

Vedem deseori personajul stînd pe călcîie. Pocitania, fixată pe gargui, încă de la Notre-Dame din Paris (c. 1220—1230), i se substituie în dimensiuni mărite. La Freiburg im Breisgau (1300—1350)²⁹, omul împrôscînd apă din gură face corp comun cu atlantul, care ia aceleași dimensiuni. Două personaje suprapuse se înșfacă, avîntîndu-se în văzduh. Un corp de femeie, ieșit din comun, cu crupă enormă lipită de contrafort, cu picioarele încrucișate, cu torsul subțindu-se spre umeri și peste măsură de lung (fig. 11), un bărbat de asemenea gol, îndoit în două, cu capul ajungîndu-i la picioare, în partea de sus a zidului de care se cramponează, oferă alte specimene de acest tip. Figurile se agită, convulsiv, pentru a se adapta suportului lor tubular, făcînd salturi, întinzîndu-se, modificîndu-și pozițiile care, toate, sfidează legile echilibrului. Statuilor orizontale le succed acrobații. Ansamblul de garguiuri al monumentului, reprodus în două culegeri³⁰, ilustrează diversitatea elementelor ce intervin acum într-un repertoriu care, în mod curios, este lipsit de o documentație sistematică. Regăsim jumătățile de animal cu părțile din spate prinse de cornișe și delfinii caselor pompeiene păstrînd pitorescul și spontaneitatea lor antică, animale întregi, un leu, un țap, o broască gigantică (figura de pe pagina de titlu a capitolului). Himere și demoni gotici țintesc spre cer. O vînătoare cu gonaci se derulează pe unul din aceste reliefuli. Un om cîntînd din corn este fixat paralel cu solul, sub pîntecele unui cerb enorm cu doi cîini pe spinare, agățați de coarnele lui. Deși tratate cu o veracitate sălbatică, corpurile se integrează în aceeași masă.

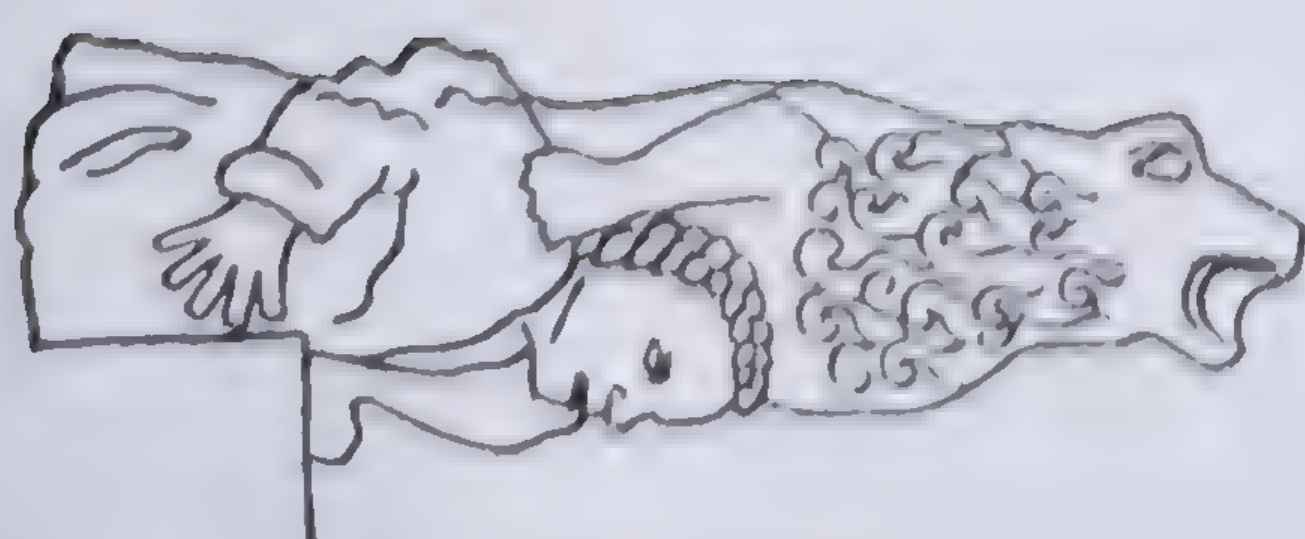
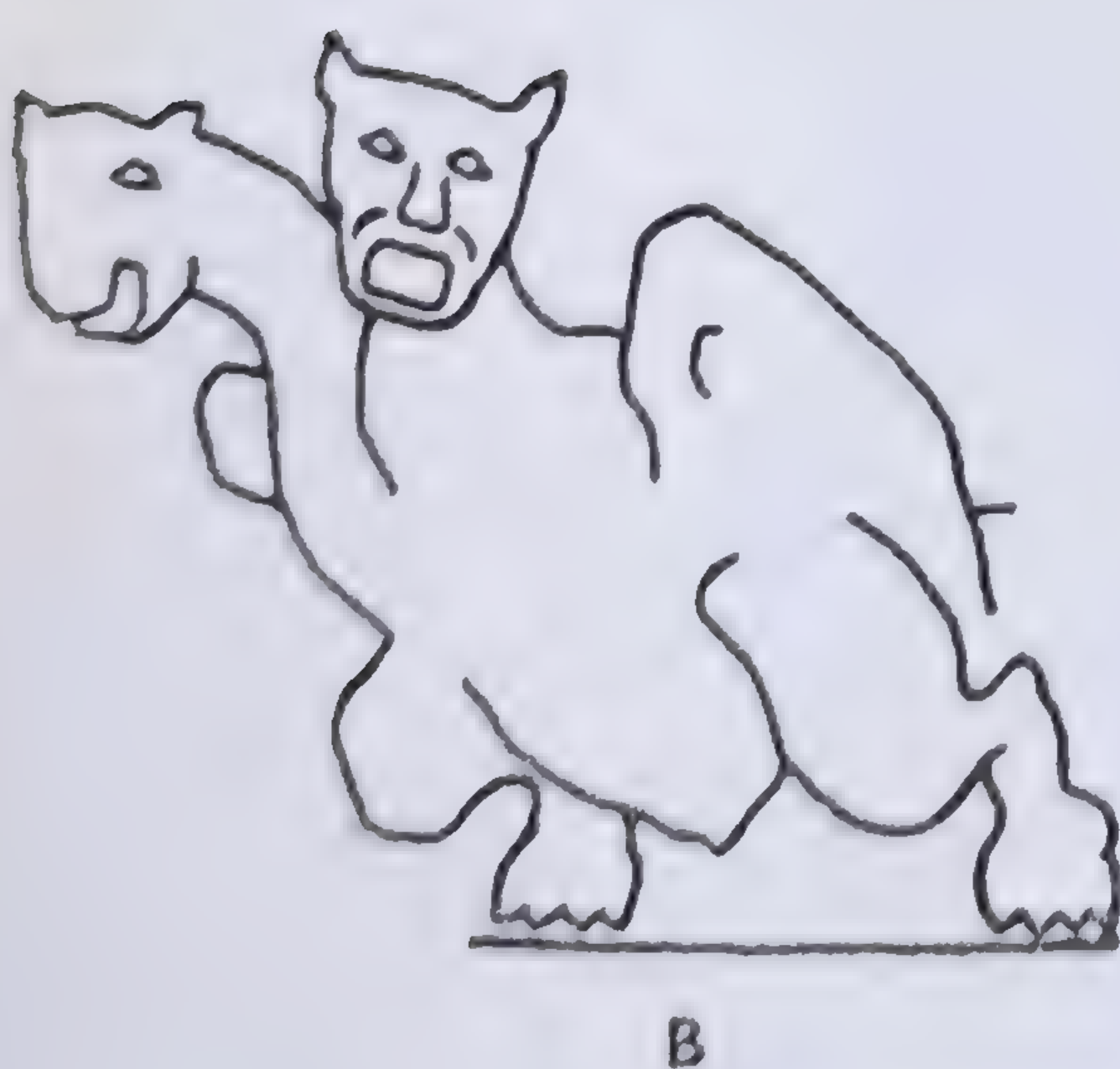
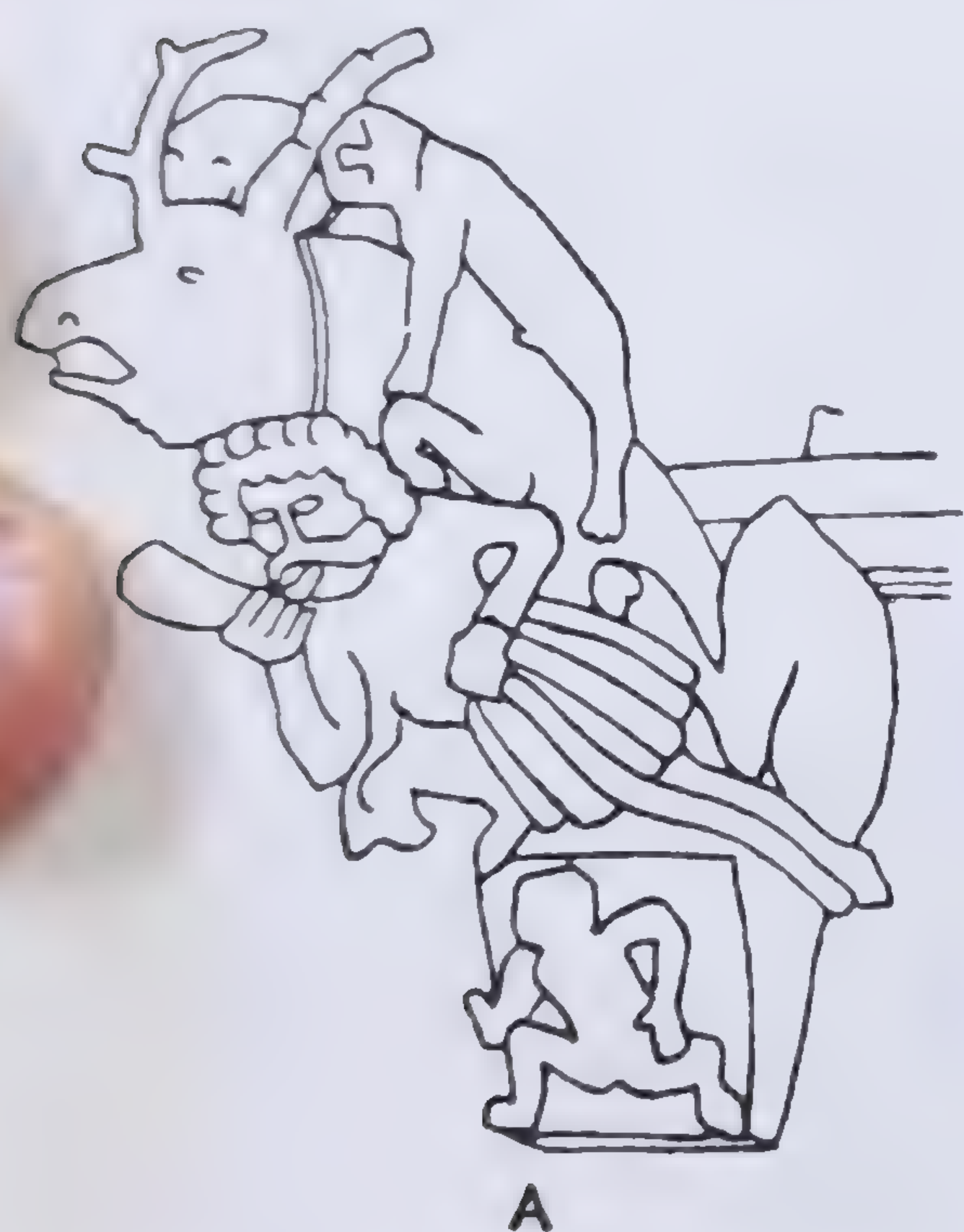
Extinderea garguiului este dominată de aceste contraste, pe de o parte între revărsarea de viață și rigiditatea blocului în care se înscrie, pe de altă parte între agitația fapturilor și stabilitatea carcasi lor arhitecturale. Amplasarea sa la o oarecare distanță de ochi contribuie la mărirea formelor.

În secolul al XV-lea, animalul devine în general mai slab și de stranie ferocitate³¹, ceea ce corespunde îngustării reliefului pe armătură și totodată unei concentrări a efectelor expresive. Labele lui sînt delicate, mușchiuloase, aripile bine atașate. Capul se crispează împrôscînd. Sare cu zveltețe,

→
Fig. 11. Gargui: Freiburg im Breisgau, 1300—1350.



Fig. 12. Garguiuri: A. Fretburg im Breisgau, 1300—1350. — B. Caen, Saint-Gilles, către 1457. — C. Saint-Germain-L'Auxerrois, 1431—1439.



întinzându-și gâtul care ia proporții monstruoase. Pare aproape un nou organ creat de funcție. Prin reducția diferitelor subiecte la același contur și la același ax, ceea ce favorizează inversarea corpurilor și a membrilor lor, hibridii devin din ce în ce mai numeroși. În aceeași categorie se plasează grupurile: la Dieppe, un personaj stînd călare pe altul, la Saint-Germain-l'Auxerrois un om ținînd în cîrcă un leu și chiar făpturi tipic romanice ca sirena-pește (Dieppe)³² sau pasărea bicefală (Saint-Gilles de la Caen, c. 1457) (fig. 12). „Garguiuri de lemn făcute în chip de animale șerpuiunde” și „în figuri de animale stranii” sînt menționate într-un deviz din 1409 pentru castelul din Rouen³³. Termenii acestei stipulări, preconizînd bizareria în conformitatea formelor, definesc un întreg program zoomorfic al evului mediu, pe care consola și ornamentul *cul-de-lampe* gotice îl dezvoltă de asemenea în chip metodic. Cît despre epanelajul conic, diferind puțin de coșul capitelului romanic, este vorba mai puțin de ceva nou și de o transpunere, cît de o revenire la vastele repertorii vechi, în aceeași formă.

Pus la punct sub statui, sistemul se răpîndește sub nervuri și sub colonete. La Bourges, în galeria conducînd la criptă (prima jumătate a secolului al XIII-lea)³⁴, ogivele sînt atenuate prin console cu măști, cu animale antitetice, cu personaje-croșetă, de o factură rudimentară. Saint-Père-sous-Vézelay (ornament *cul-de-lampe* din navă)³⁵, Semur-en-Auxois (console ale triforiului)³⁶ reiau, către mijlocul secolului al XIII-lea, o serie din aceste motive, printre care avarul cu o pungă de gît ale cărui urechi, surde la strigătul săracilor, sînt devorate de dragoni, și Luxura cu doi monstri înfruntîndu-se, atîrnați de sînii săi (fig. 13). Însă revenirea masivă a acestor combinații nu se produce decît într-un cadru general, începînd din 1300.

La Mantes³⁷, toate consolele bolților, refăcute la tribune* în secolul al XIV-lea, sînt decorate cu animale, oameni înaripați, sfîncși cu coadă de șarpe, ciopliți într-un bloc în formă de con. La Clermont (turnul Bayette, c. 1334) și la Augsburg (secolul al XIV-lea)³⁸, creaturi semănînd cu maimuțele alcătuiesc proeminente colțuroase ca pe capitellurile mai vechi cu două sute de ani. Alte figuri specifice, sirenă cu coadă de pește, om cu două capete (Saint-Nicolas-du-Port), vultur bicefal (Thorailles)³⁹, patruiped circular (Saint-Gervais din Falaise), patruiped mergînd (Verneuil), revin cu regularitate (fig. 14). La Bayeux⁴⁰, în sala de consiliu a canonicilor, un om cu corp dublu, îmbrăcat după moda timpului, purtînd o mască bărboasă, de factură aproape sluteriană** și o himeră cu două trunchiuri, cu aripi de șerub*** asirian, la care numai fața trădează, prin rictusul și modelarea sa, o perioadă recentă, reapar la începutul secolului al XV-lea (fig. 15). Înfățișarea animalului este atît de arhaică încît Louis Bréhier l-a reproduș în

* Tribună (sinonim: emporă), galerie situată în biserici la etajul navelor laterale. (N. Tr.)

** Claus Suter, sculptor flamand, secolele XIV—XV, autorul fîntînii lui Moise. (N. Tr.)

*** Spirit, duh. (N. Tr.)

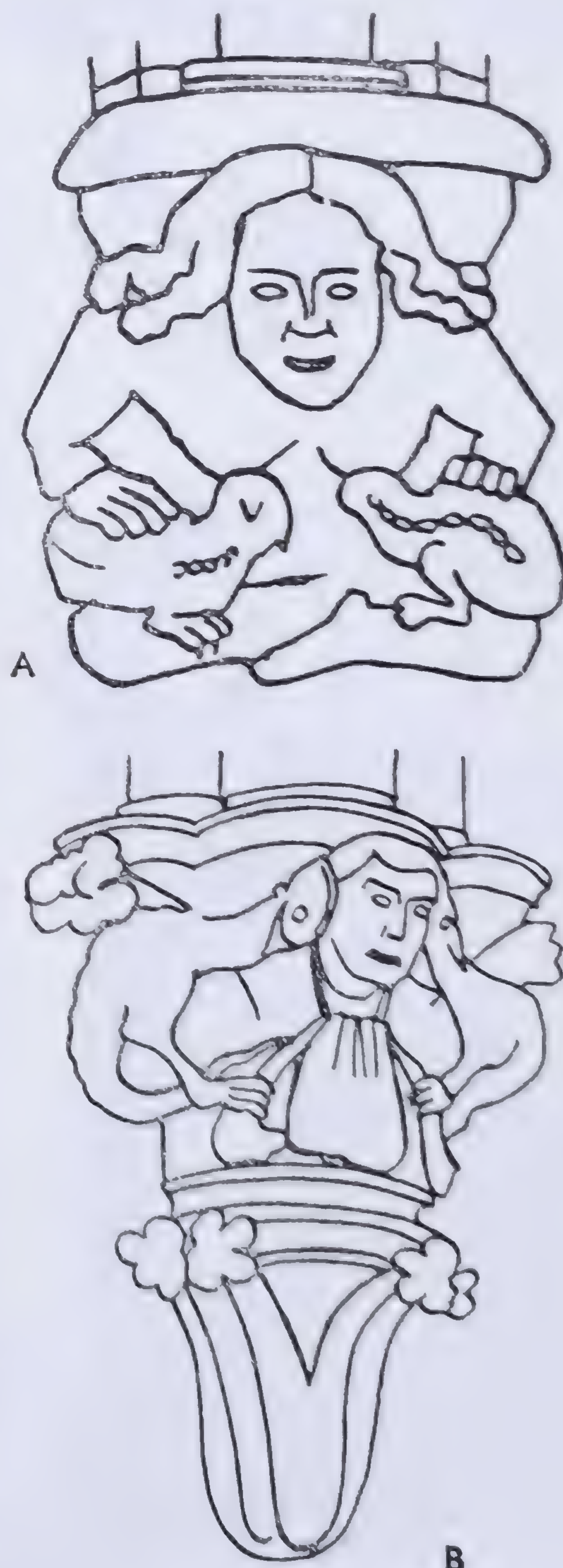
lucrarea sa despre arta creștină ca un exemplu al faunei fantastice a secolului al XII-lea⁴¹.

Autentice fragmente romanice sînt folosite uneori în decor. La Saint-Pierre de la Dreux, un agheasmatar sugerează asocierea unui capitel provenind de la vechea abatie din Saint-Etienne cu un ornament în formă de potir din secolul al XV-lea. Personajele (Sfinte femei în mormînt) de pe coșul reactualizat apar cu o naturalețe deconcertantă deasupra unei frize, caracteristică epocii, cu animale și frunzișuri ciopîrțite. Volumele ferme, cutele rigide și forțate ale veșmintelor lor se acordă în mod ciudat cu masele și remuurile sculpturii flamboyante. Cu galbul* și mulurile ajustate, ansamblul se prezintă ca o singură piesă (fig. 16). La Deuil, un capitel romanic istoriat susține baza unei bolți din secolul al XVI-lea⁴². În arta gotică „clasică”, asemenea procedee sînt imposibile.

Figura omenească, care cucerește domenii diferite începînd din secolul al XIII-lea umanist, pune stăpînire și pe un foarte mare număr de console, coborînd, la fel ca garguiul antropomorf, în rețeaua de aserviri arhitecturale. Atlanți, cu cap enorm închis în trapezul format din brațe cu coatele ridicate, sprijinind baza colonetelor cu mîinile așezate pe astragal (sala de consiliu a canonicilor de la Bayeux), atlanți chirciți și îndesați cu capul strîns între umeri fără măsură de largi (Châteaudun, Longuesse, Linsay) exprimă ferm funcția lor constructivă. Pe tribuna din Mantes⁴³, un personaj se apleacă înainte și duce povara pe spate. Avînd trunchiul orizontal, ca o asiză de zidărie, chipul aspru, părul în șuvițe, membrele sprijinite laolaltă pe zid, pare o stafie din secolul al XII-lea. Atlanții din noua generație, cu trăsături nobile, bogat drapați, păstrează această atitudine convulsivă. La Hôtel Jacques Coeur din Bourges, la Auxerre, la Amboise⁴⁴, cariatidele culcate au fețe patetice, dar avalanșa de cute ascunde același corp în aceeași poziție. „Înotătorii” romanici de pe capitelurile de la Saint-Laumer din Blois, care avansează ca antrenati de curent, susținînd abaca cu capul, cu cotul și cu călcîiul⁴⁵, re trăiesc spontan în aceste figuri încordate, crispate în efortul lor. Studiind ornamentele *cul-de-lampe*, din Franța de Nord și din Belgia, Bergius⁴⁶ a subliniat această dramatizare, mergînd paralel cu reintegrarea progresivă în ordinul de arhitectură care ajunge, în unele cazuri, la un hibrid cu forme omenești și forme ornamentale. În capela castelului de la Vincennes (începutul secolului al XV-lea), ciorchinii formați din acești înotători zburători, scene întregi de *Ispitiri* și de lupte cu diavoli, sînt prinse de socluri prismatice, încorporîndu-se în acestea și îmbrăcîndu-le în mase frămîntate (fig. 17). Pe suporturile stranelor, atlanții cățărători sau chirciți revin deseori la rectiliniaritatea și brutalitatea compozițiilor lor.

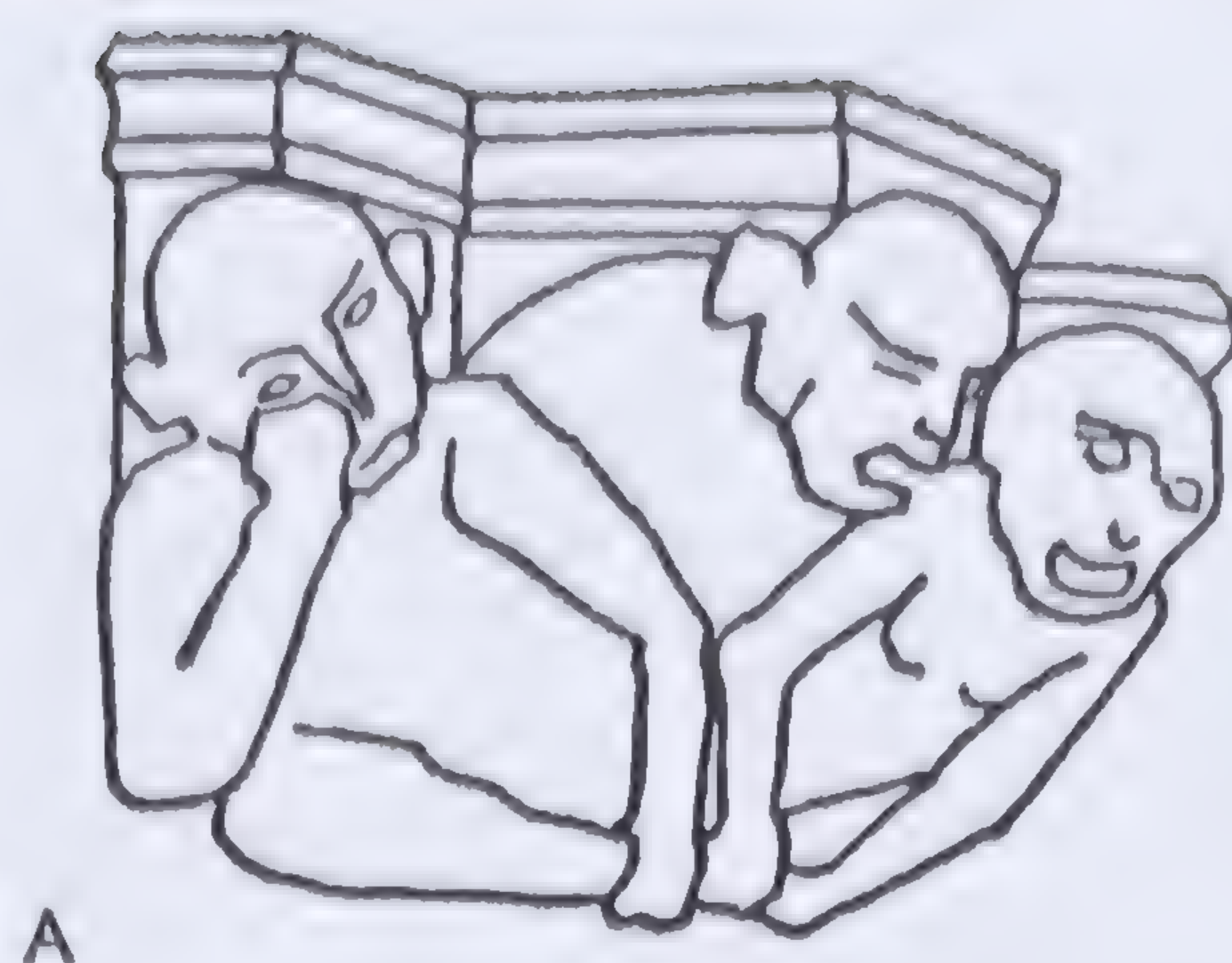
Pe aceste mici console de lemn care, prin dimensiunile și destinația lor, limitează desfășurarea temelor plastice și

Fig. 13. Console sculptate:
A. Semur-en-Auxois, triforiu, mijlocul secolului al XIII-lea. — B. Saint-Père-Sous-Vézelay, navă, mijlocul secolului al XIII-lea.

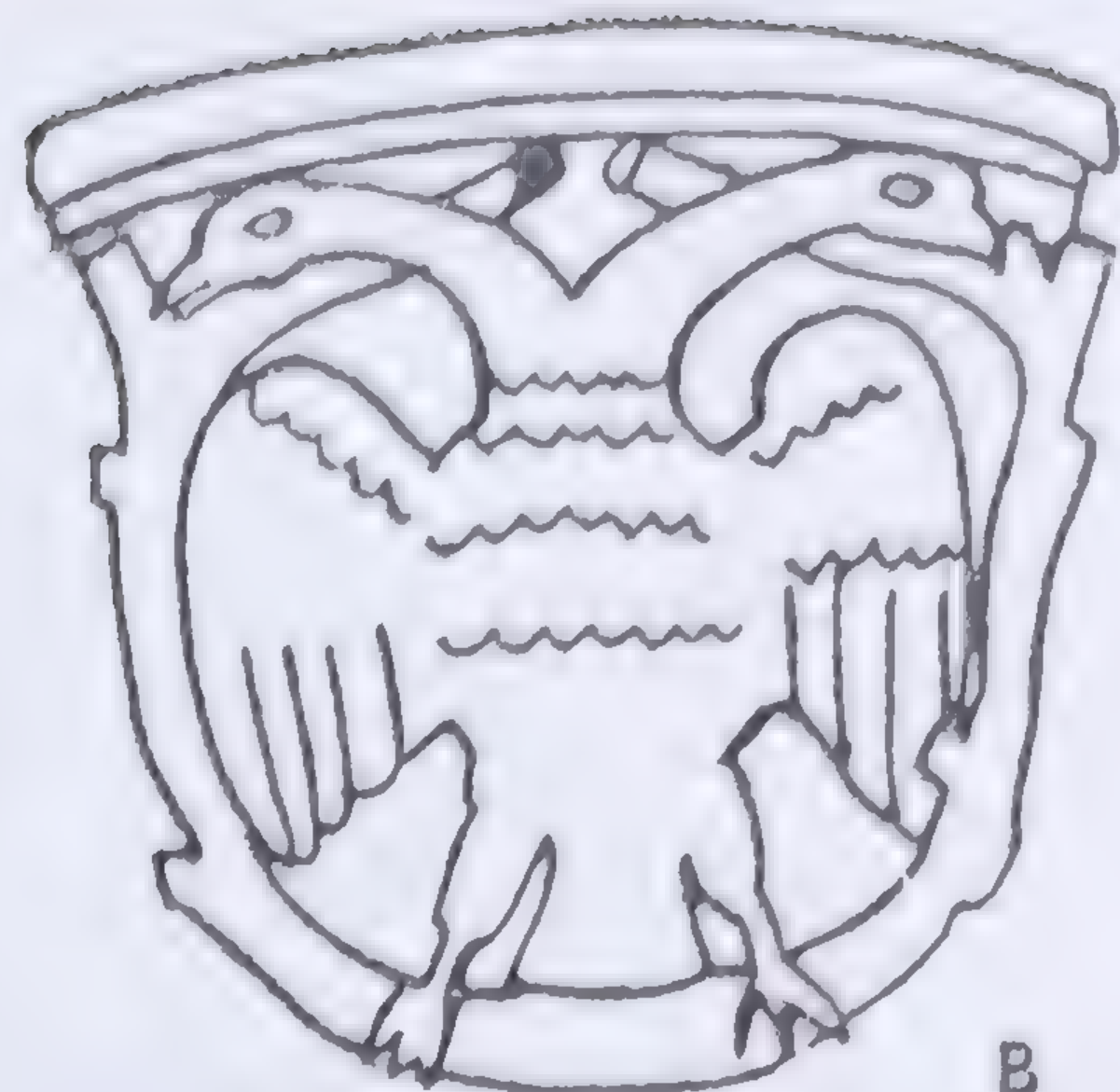


* Conturul (curb) unui element de arhitectură, de sculptură sau de ceramică. (N. Tr.)

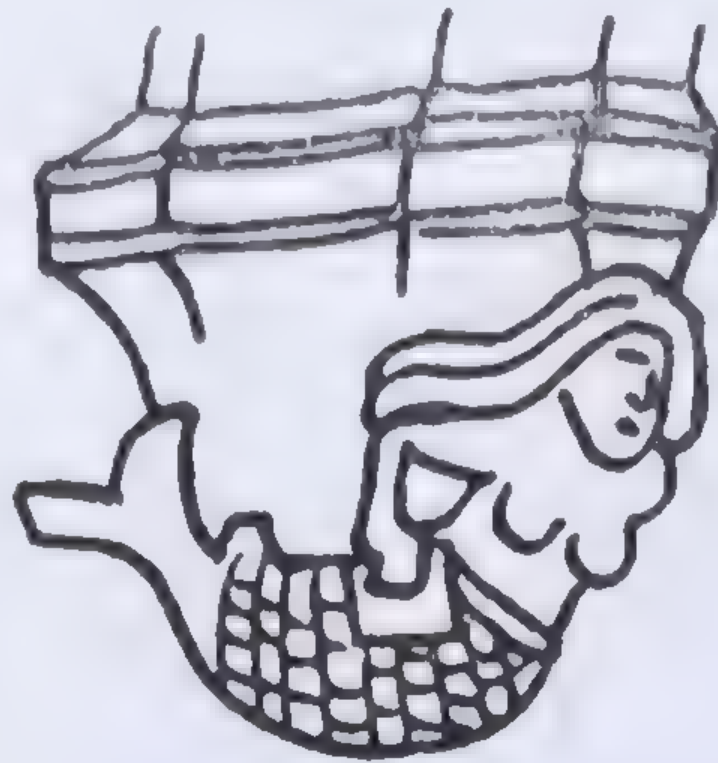
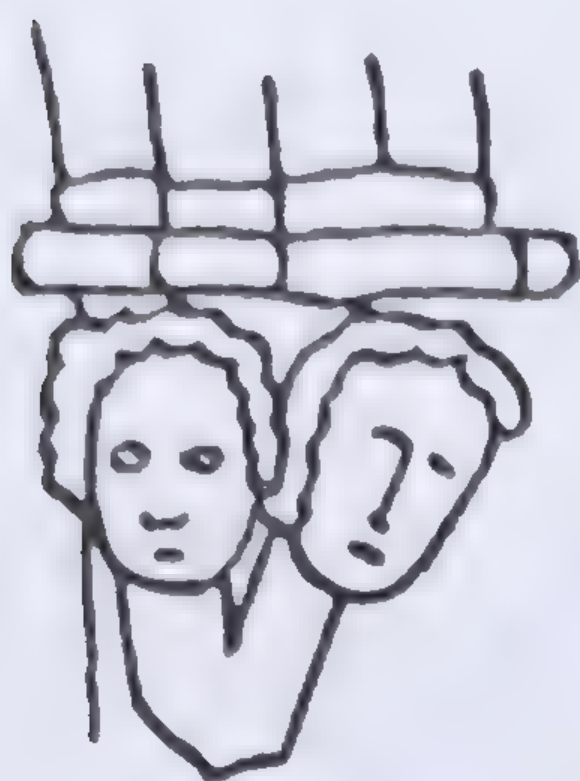
Fig. 14. Console sculptate:
A. Clermont, turnul Bayette, c. 1334. — B. Thorailles, secolul al XIV-lea. — C. Saint-Nicolas-du-Port, secolul al XV-lea. — D. Falaise, Saint-Germain, secolul al XV-lea.



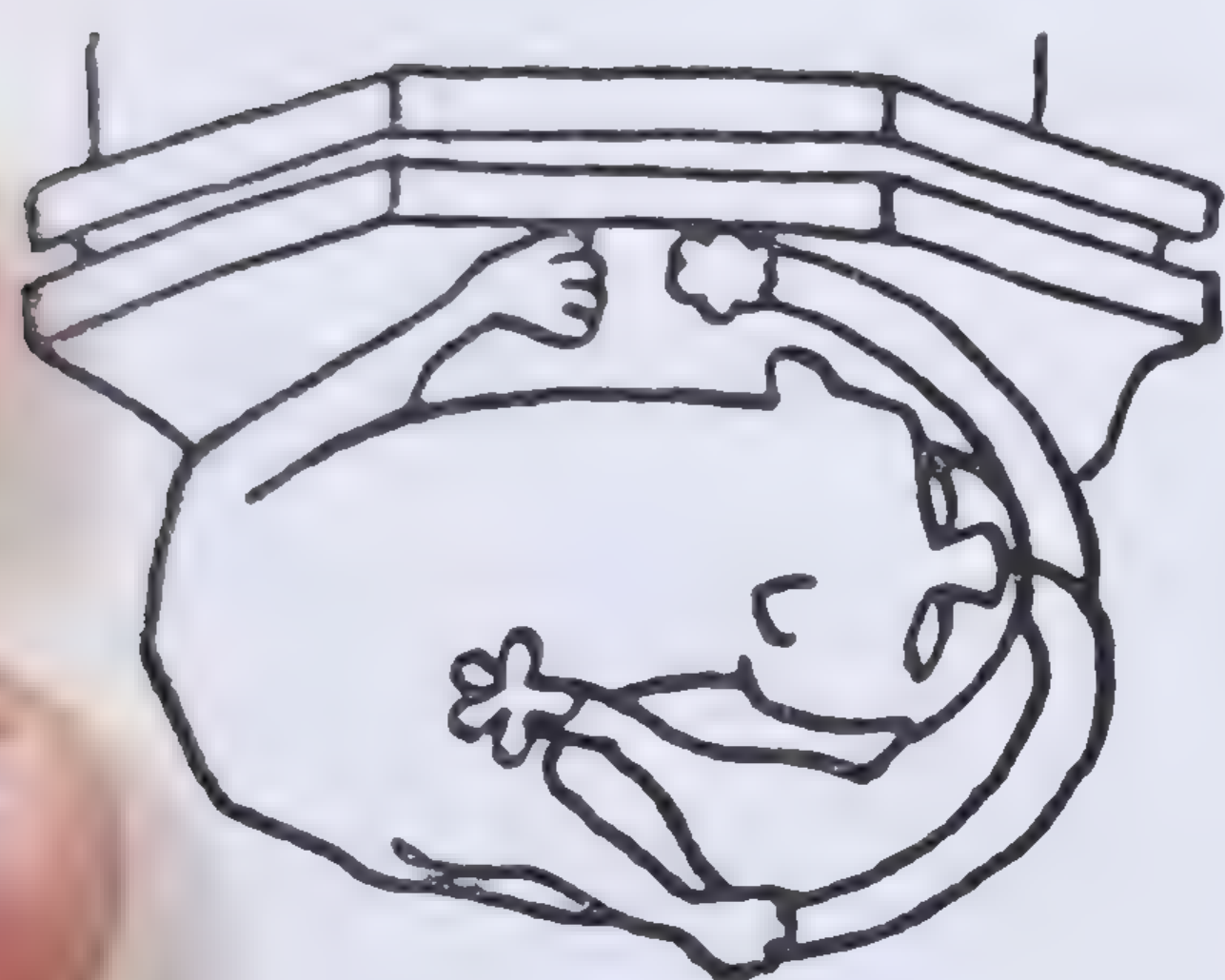
A



B



C



D



iconografice, se restabilește sistemul capitelului romanic în forma cea mai categorică și mai continuă. Oameni trapezoidali (Saint-Jacques din Liège, secolul al XIV-lea, Saint-Pierre din Louvain, c. 1440)⁴⁷, oameni conici (catedrala din Beverley, 1520)⁴⁸, oameni pătrați, cu picioarele pe umeri (Tréguier, secolul al XV-lea), reiau întreaga rigurozitate a schemelor lor. La Trinité din Vendôme (secolul al XV-lea) și la Aerschot (secolul al XVI-lea)⁴⁹, personajul se încovoie și face punte ca dansatoarea acrobatică de la Avallon. La Louvain (c. 1440)⁵⁰, atlantul este răsturnat, ca pe un capitel de la Saint-Rémy din Provența. La Walcourt (secolul al XVI-lea)⁵¹, el își ține în mâini picioarele ridicate simetric ca pe cele două cozi ale sirenei, evocând o figură din Issoire. Bineînțeles, aceste apropieri nu se referă la monumente, luate la întâmplare dintre exemple, ci la raporturile cu un fond universal al secolului al XII-lea. Sirenele-pește sînt foarte frecvente, cu o singură coadă (Exeter, 1255—1279, Louvain, c. 1440, Ripon, 1490), cu două cozi (Cartmel, sfîrșitul secolului al XIV-lea) și ele se înscriu mereu în aceleași curbe (fig. 18).

Un clasament sistematic al subiectelor acestui decor ne-ar permite să-i urmărim filiațiile. Loomis⁵² a adunat serii succesive ale imaginii lui Alexandru răpit de grifoni, trecînd, mai întîi, după cum am văzut, din Italia (Borgo San Donnino), prin Renania către Nord (Basel, Freiburg im Breisgau, Petershausen), reapărînd într-o prezentare asemănătoare pe suporturile stranelor engleze (fig. 19) (Wells, 1330, Gloucester, 1345, Lincoln 1370, Chichester 1390, Darlington 1430, Saint-Mary din Beverley, 1445). Liste întregi pline cu astfel de motive izolate, transmițîndu-se în toate direcțiile, ar putea fi întocmite și în alte cazuri. Dar revenirile se produc și în bloc. Executate într-un ținut romanic, stranele de la Villefranche-en-Rouergue (1473—1487)⁵³ sînt deosebit de bogate în arhaisme. Patrupede și păsări înfruntîndu-se, sirene marine, hibrizi cu gîturile împletite, hibrizi cu un singur cap și cu corp dublu, buclă de șerpi, acrobați, apar pe cea mai mare parte a suportu-



Fig. 15. Console sculptate: Bayeux, sala conciliară, începutul secolului al XV-lea.

Fig. 16. Revenire la capitelul romanic: Saint-Pierre de la Dreux, aghiasmatar, secolele XII și XV.

rilor de strană. Este cert că sculptura se inspiră, în ansamblul său, din motivele regionale, deși executate de un artist ambulant, André Sulpice, originar din Bourges. Mobilitatea atelierelor specializate în „arta tîmplăriei sau sculptură în lemn”, deseori cosmopolite — numeroși flamanzi și germani ajung pînă în Spania — în colaborare cu artizanii găsiți la fața locului, a prelungit o vastă rețea de schimburi și de circulație a formelor dispersate în spațiu și în timp.

Fauna romanică renaște și se răspîndește în interiorul acestor circuite cu o constanță remarcabilă. Patrupedele în cerc (Vienne, secolul al XV-lea)⁵⁴, păsările în as de cupă (Exeter, 1255—1279)⁵⁵, păsările croșete (Colonia, 1350)⁵⁶, monștrii înlanțuiți în X (Tréguier, secolul al XV-lea), reproduc cu fidelitate tipurile secolului al XII-lea. La Saint-Pol-de-Léon*, două animale ies din gura unei măști pe care o încadrează ca la Tournus sau la Königs-luter. La Colonia, un personaj se ridică între două patrupede răsturnate care, la Kempen (secolul al XV-lea)⁵⁷, ilustrează proverbul flamand al trandafirilor aruncați la purcei, iar la Vendôme (secolul al XV-lea) pe acela cu doi câini luptîndu-se pentru un os (fig. 20). Enormi în raport cu figura omenească, aceștia din urmă păstrează, în ciuda tratării realiste, caracterul supranatural al grupului milenar al lui Ghilgameș, căruia îi respectă clișeul. Fabula vulpii spînzurată de gîște este plasată, cu spînzurătoarea în mijloc, pe suporturile stranelor (Sherborne, 1436, Ripon, 1490, Beverley, 1520), potrivit unei formule identice aceleia care, pe capitelurile romanice din epoca de început (muzeul de la Maestricht, 1210—1220)⁵⁸, reprezintă strangularea pisicii de către șoareci (fig. 21). Tramele vechilor compoziții apar de fiecare dată pe aceste suporturi de o structură similară, cu teme lor adecvate. Însăși natura acestor reliefuri incită la re-



* Oraș din nordul Franței cu o catedrală din secolul al XIII-lea și cu capela Kreisker din secolul al XIV-lea. (N. Tr.)



Fig. 17. Înnotători și atlanți:
A. Mantes, consolă la tribune, secolul al XIV-lea.—
B și C. Vincennes, Capela
castelului, începutul secolului al XV-lea.



luarea generală a subiectelor profane și fantastice care au apărut pe traiectul lor, căci nu este decent să te așezi pe imaginile sfinților. Forfoteala lor, în colțurile retrase ale mobilei și în adâncitura lemnului, țîșnește ca în obscuritatea unei amintiri. Stranele unui cor comportă deseori mai multe suporturi decît sînt capiteli într-o mănăstire. Executate cu mai multă ușurință, pe scară redusă, aceste piese pentru mobilier puteau servi ca machete pentru decorul de arhitectură. Ornamente *cul-de-lampe* de pe bolți au fost comparate cu suporturile de strănă mărite.⁵⁹

3

Reinstalarea temelor și a compozițiilor de pe capitelul roman pe console trebuia să fie urmată în decorarea capitellurilor gotice. Modificările profunde în structura și în ornamentația lor au întîrziat această reînnoire, care se produce în chip brusc și pe o scară întinsă.

În afară de persistențele sporadice și de seria din Champagne din secolul al XIII-lea, marile școli europene renunță în general la orice relief zoomorf și istoriat. Tradiția lor se menține mai ales în Anglia: Dorchester (1320), Win-

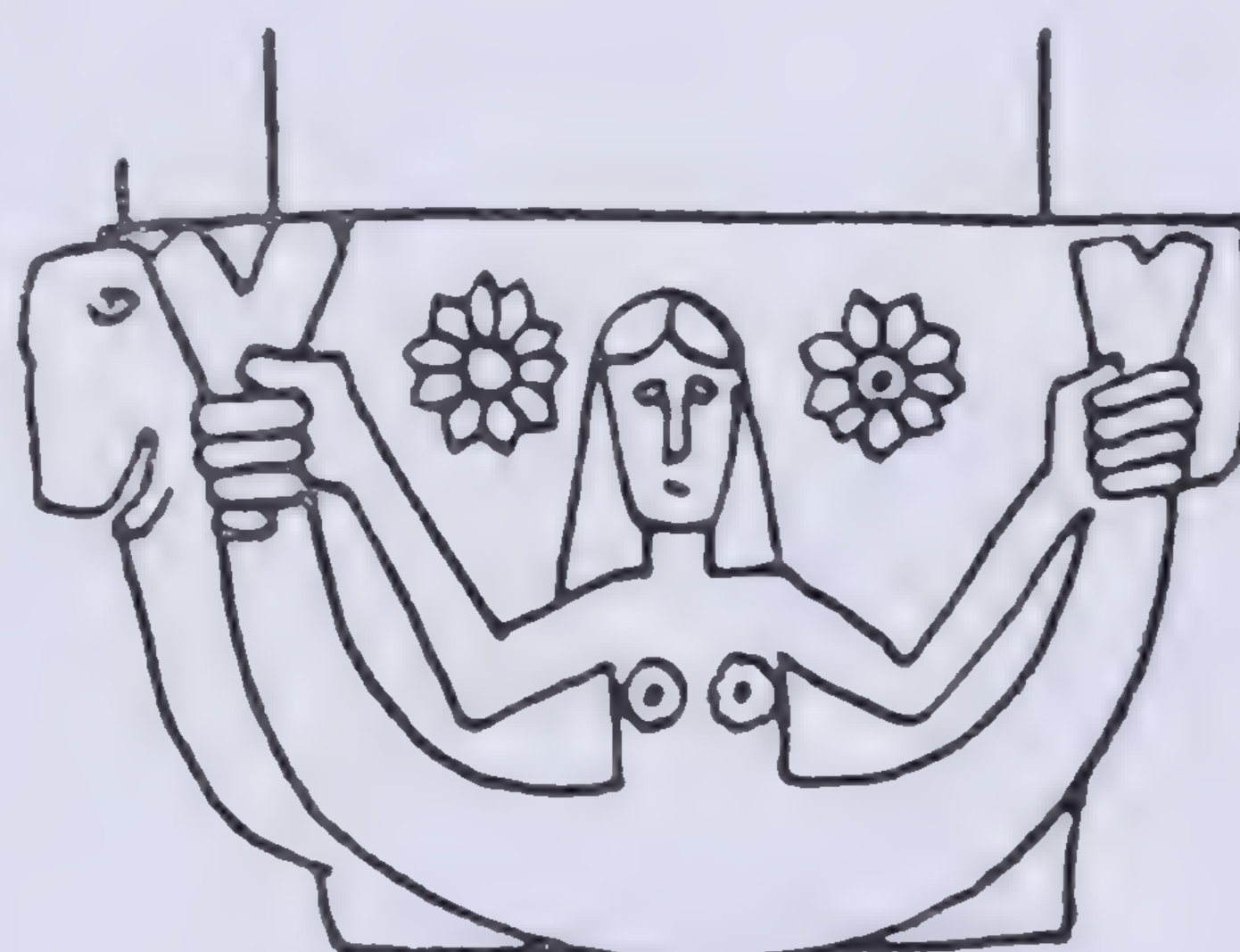
Fig. 18. Suporturi ale stranelor și capiteli romanice; A. Louvain, suporturi ale stranelor de la Saint-Pierre; Saint-Rémy, capitel romanice. — B. Colonia, suporturi ale stranelor catedralei, c. 1350; Conques, capitel romanice. — C. Cartmel, suporturi ale stranelor, sfînele secolului al XIV-lea, Cortazzone, capitel romanice.



B



C



chester (1320), Beverley (1330), Ely (1330), Hanwell (1340), Henham (1340), Newark (1340), Ockham (1340), Tewkesbury (1340) continuă să combine măști, animale, figuri năstrușnice și atlanți, în interiorul maselor și al ieșin-
durilor solid construite⁶⁰. La Adderbury (c. 1340), capete se ridică energic pe colțuri, în timp ce pe fețele capitelu-
rilor brațele se leagă în *entrelacs* de tip celticizant (fig. 22).

La periferia diametral opusă, Freiburg, în Elveția (1370—
1430)⁶¹, marchează o revenire directă la sculptura roma-
nică din ținut, reproducînd, în același loc al capitelului,
cuplul de sirene de la Basel sau de la Freiburg im Breisgau



A



B

Fig. 19. Alexandru răpit de grifoni: A. Wells, suport al stranelor, c. 1330. — B. Basel, capitel romanice, după 1200.

Fig. 20. Suport al stranelor: A. Vendôme, secolul al XV-lea. — B Tréguier, secolul al XV-lea.



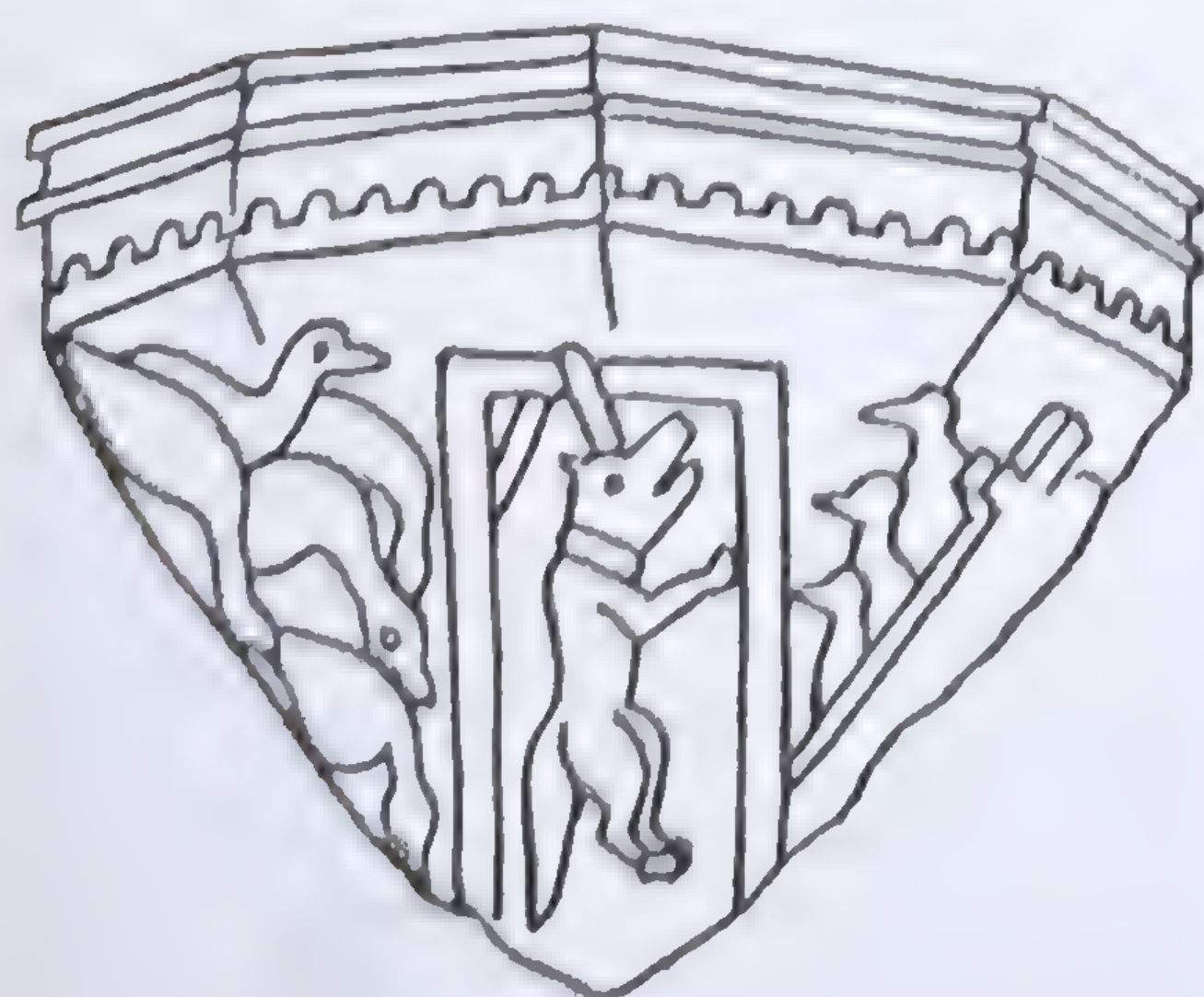
A



B



Fig. 21. Suporturi ale stranelor și capitule romane: A. Maestricht, capitel la muzeu, 1210—1220. — B. Beverley, suport al stranelor, 1520.

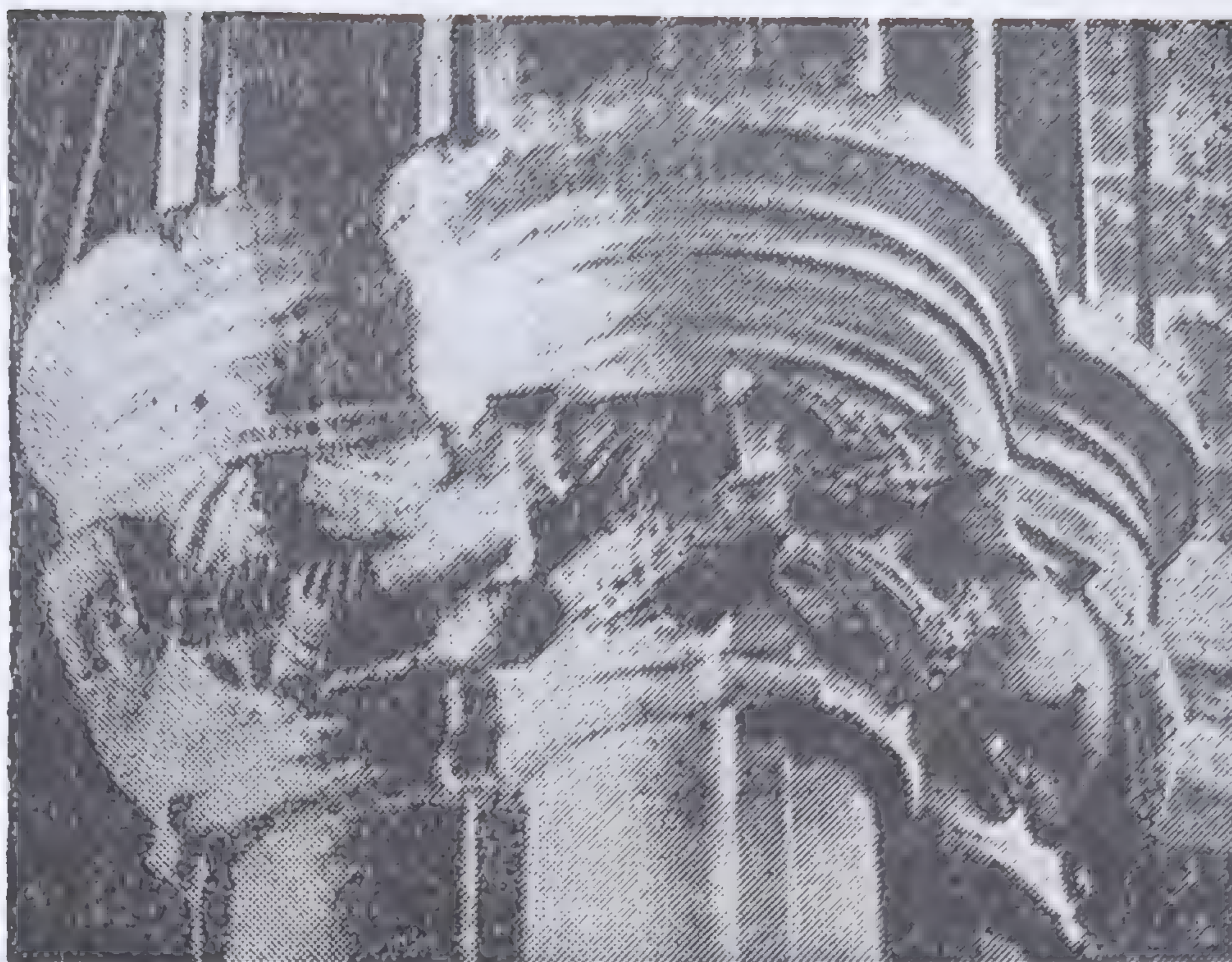


(fig. 23). Fastenau⁶² semnaleză o reluare analogă în Suabia, unde un exemplu de la Esslingen prezintă doi draconi înlanțuiți pe un coș octogonal, acoperit de o vegetație bogată. Este vorba evident de o repunere în valoare a patrimoniului local. Această revenire nu se generalizează totuși decât într-o epocă în care aporturile engleze se intensifică pe tot continentul și ea concordă cu sistemele insulare în pofida unui oarecare decalaj cronologic.

În Franța, aceste reintegrări se înmulțesc în secolele XV și XVI. Regiunea Champagne rămâne un centru favorabil acestora. Koechlin⁶³ prezintă o lungă listă de capitule cu figurine, care este departe de a fi completă (Chavanges, Hauteville, Huiron, Le Meix-Thiercelin, Lhuître, Mesnil-la-Comtesse, Oeuilly, arhiepiscopia din Reims, Ricey-Bas, Troyes). Serii întregi apar, paralel, în Normandia (Caen,



A



B

Fig. 22. Capiteluri sculptate: A. Adderbury, c. 1340. — B. Ockham, c. 1340.

Falaise, Evreux), în nord-vest (Avesne-le-Comte, Montcavrel, Montreuil-sur-Mer, Saint-Riquier), și chiar în Ile-de-France (Saint-Séverin din Paris, sala capitulară de la Senlis, primăria din Saint-Quentin, Champagne, Cormeilles-en-Parisis, Concevreux, Maignelay, Presles).

Mai la sud, Saint-Aignan din Orléans și catedrala din Nevers⁶⁴, la care mai mulți stâlpi ai navei au fost refăcuți în secolul al XV-lea, imitând alții mai vechi, posedă grupuri importante. La Ravel, în Auvergne, cele mai multe capiteluri ale capelei, construită către 1300, sînt decorate cu monștri și cu măști. Ele au legătură, totuși, cu fenomenul meridional, perpetuînd o artă a secolului al XII-lea în structura monumentelor gotice sub formă de „a treia sculptură romanică”⁶⁵. Aubin, Belmont, Cazères înfățișează ultima ecloziune, care urmează evoluția generală.

Unele din aceste reliefuri tîrzii au putut să pară insolite, prin subiect și prin formă. Descriind capitelurile de la Concevreux, în cantonul Neufchatel, Fleury⁶⁶ își exprimă surpriza de a regăsi elemente romanice într-o epocă atît de recentă: „Ne-am crede întorși în urmă cu aproape trei sute de ani, dacă galbul coșului n-ar purta dată...” Cîteva capete sculptate i se par a fi în „gustul secolului al X-lea”. Plastica este deseori de o factură populară, dar ea reia

Fig. 23. Sirene sculptate: A. Freiburg im Breisgau, capiteluri, după 1200. — B. Freiburg în Elveția, capiteluri, 1370—1430.



B



A



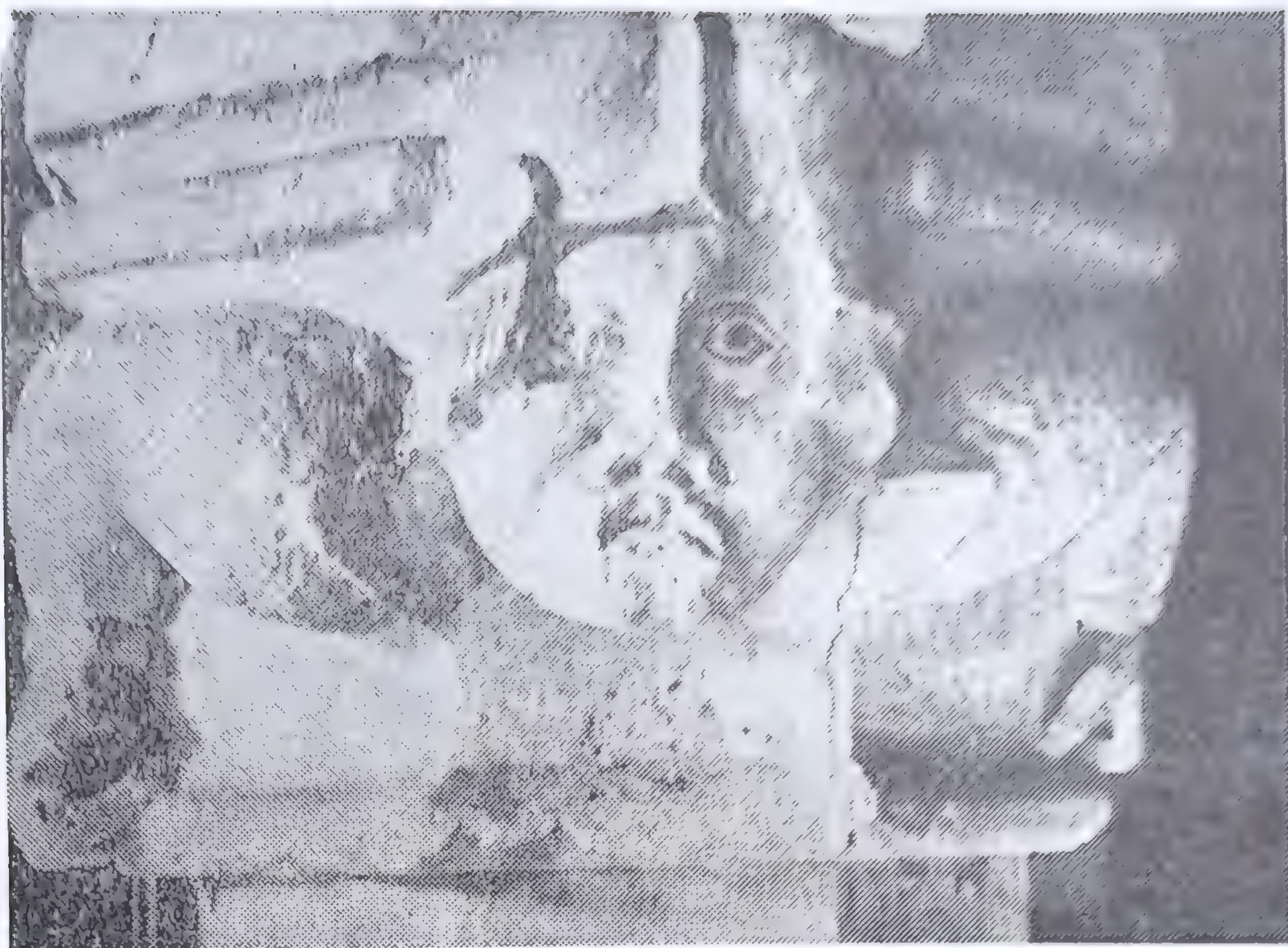
Fig. 24. Capiteluri cu decor zoomorfic: A. Sainte-Croix de Provins, secolul al XV-lea. — B. Primăria din Saint-Quentin, secolul al XVI-lea.



B

continuu arhaismele autentice, inclusiv motivele lor inerente. Patrupedele în mers (Provins, Saint-Quentin), animalele suprapuse (Montreuil-sur-Mer), monștrii înfruntându-se (Provins), înlănțuiți (Lhuître, Saint-Aignan din Orléans), încrucișați (Provins), omul între doi monștri (Chavanges), sirenele-pește (Le Meix-Thiercelin, Oeuilly, Troyes) fac să reapară brusc o întreagă, veche, categorie a acestui decor. Când sînt amestecate cu vegetația flamboaiantă, figurile îi adoptă adesea modeleul și conturul tăiat. Corpurile sînt străbătute de aceeași tresărire. La Nevers, dragonul, cu solzi asemănători boabelor de struguri, apare întru totul ca un ciorchine, identic cu cel ce atîrnă alături. La Provins⁶⁷, animalele au mici adîncituri ca din aceleași lovituri de trepan și au aceleași striuri ca frunzele mari rupte, cu care se confundă, păstrîndu-și totuși caracterul primitiv. Stilistica ornamentală se reafirmă în toate aceste

A



B



cazuri, aplicându-se la ornamentele noi. La primăria din Saint-Quentin (secolul al XVI-lea), animalele își păstrează robustețea și o cutezanță monumentală (fig. 24).

Arhiepiscopia din Reims (începutul secolului al XV-lea) are un capitel cu atlant — cap voluminos, brațele cu coatele ridicate, mâinile aduse pe astragal — ca pe o consolă din Bayeux, însă un capitel din Hanwell (1340), în Oxfordshire, îl prezintă într-un aranjament și mai asemănător (fig. 25). Totuși cariatidele culcate predomină în seria antropomorfă, reșezând tema romanică pe locul unde s-a născut. Înotători înfruntându-se, sibile și profeti, cu figuri regulate și veșminte ample, se succed pe doisprezece stâlpi de la Saint-Séverin din Paris⁶⁸. În Champagne, la Cormeilles-en-Parisis, Evreux (Saint-Taurin), Mesnil-la-Comtesse, figurile răsturnate se aplatizează și se deformează. Personajele, tîrîndu-se, se transformă, la Saint-Pierre din Caen⁶⁹,

Fig. 25. Capiteluri cu atlanti: A. Arhiepiscopia din Reims, începutul secolului al XV-lea. — B. Hanwell, c. 1340.

Fig. 26. Capiteluri-frize din secolul al XVI-lea: A. Chavanges. — B. Le Metx-Thiercelin. — C. Montreuil-sur-Mer. — D. Avesnes-le-Comte.

în Lancelot du Lac* trecînd peste podul spadei și în Aristotel ținînd în cîrcă pe soția lui Alexandru. Chiar capitelurile istoriate revin în actualitate, după ce au fost părăsite timp de două secole. Le regăsim la Trinité din Falaise, la Montreuil-sur-Mer, la Avesnes-le-Comte. Cele din biserica de la Montcavrel⁷⁰ sînt ornamentate în întregime cu scene religioase.

Unele din aceste reliefuri sînt bine articulate pe suportul lor. Uneori, ele atîrnă de abacă, surplombînd fusul, fără



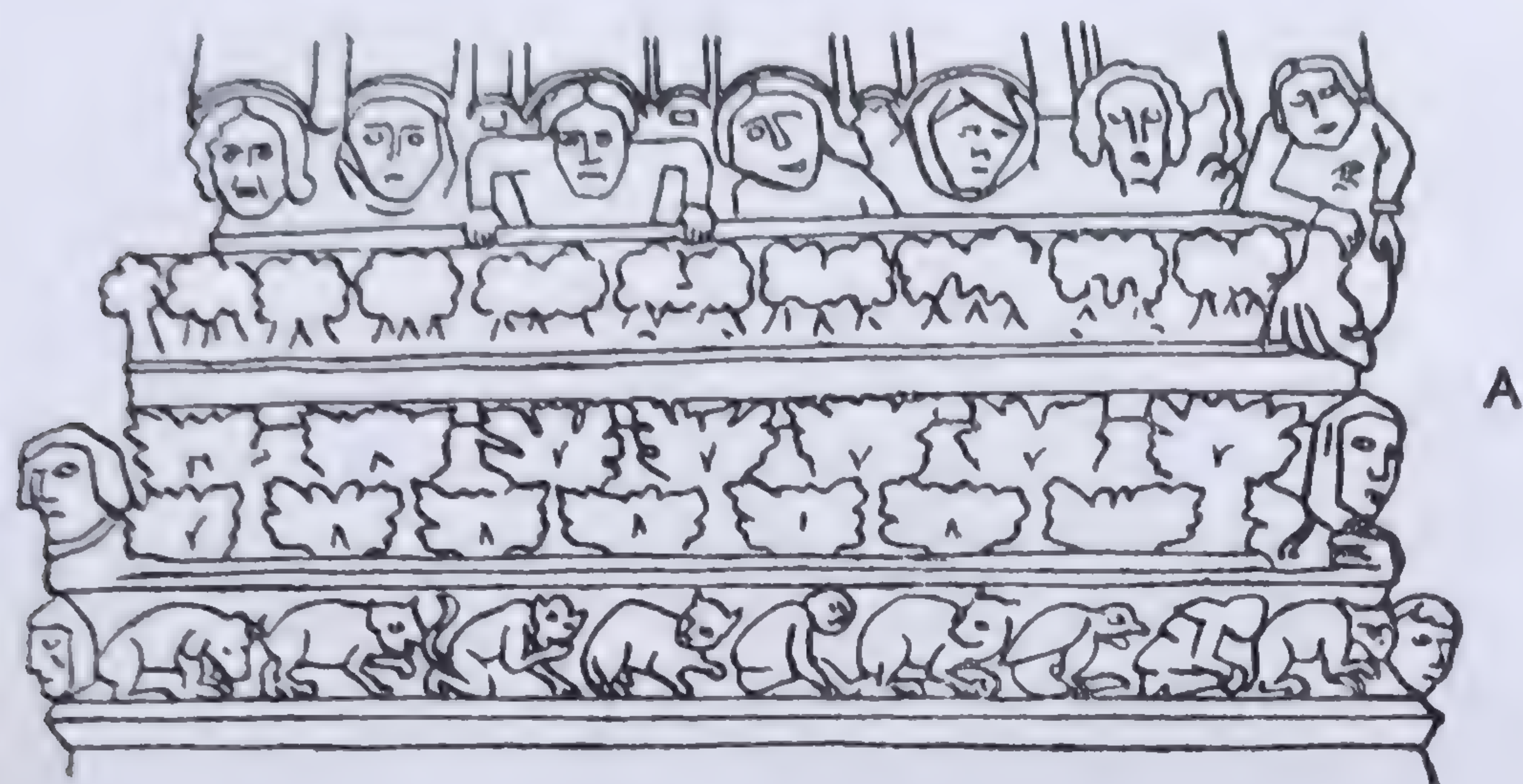
să formeze un veritabil capitel. Mai adesea, ele se derulează pe benzi înguste, înconjurînd stîlpii compoziți sau simpli (fig. 26). Îngustîndu-se din ce în ce, evoluînd către un inel sculptat, compoziția devine o friză care cunoaște și ea, de la un anumit timp, o reactualizare.

După Norrey (c. 1260), unde o extraordinară friză romanică (*Adorația magilor, Uciderea pruncilor*), toată în

* Unul din cavalerii Mesel Rotunde, care a avut de suferit multe încercări și chinuri, pentru că s-a îndrăgostit de regina Geneviève, soția regelui Artur. (N. Tr.)

figuri deformate și în mișcări înlanțuite, se desfășoară deasupra arcaturilor cu muluri aride ale corului (fig. 28), sistemul reappare la Séez (sfârșitul secolului al XIII-lea), pe ieșindurile colonetelor stîlpilor transeptului, cu capete și cortegii de animale și de oameni care se tîrăsc⁷¹. Reappare apoi la Strasbourg, pe primele canale de scurgere ale turnurilor (c. 1300)⁷², cu imaginile din „Fiziologul” (vulturul și puișorii săi fixînd discul solar, pasărea fenix în flăcări, pelicanul reînviîndu-și puișorii cu propriul său sînge, puiul

Fig. 27. Frize romanticizante: A. Séez, sfîrșitul secolului al XIII-lea. — B. Catedrala din Strasbourg, c. 1300. — C. Catedrala din Lyon, începutul secolului al XIV-lea.



de leu pe care leul îl readuce la viață prin răgete), amestecate cu scene religioase (*Jonas*, *Șarpele de aramă*, *Sacrificarea lui Abraham*), puse în legătură cu simbolismul Bestiarului. Făpturi fantastice și demoni, un „Ghilgameș” între două fiare sălbatice, centauri și sirene se dezlanțuie în lupte și alergări. Combinări de păsări și de pești defilează, în rînduri strînse, sub acoperămîntul navelor laterale ale catedralei din Lyon (începutul secolului al XIV-lea)⁷³ (fig. 27).

Pentru perioada următoare, Anglia ne furnizează, potrivit documentației publicate, frizele zoomorfice cele mai



Fig. 28. Friză romanizantă: Norrey, Masacrul inocenților, c. 1260.

numeroase și mai bogate. Monumentele din Oxfordshire unde, printre altele, capitellurile cu decor animat cunosc, și ele, o vogă deosebită, le prezintă într-un important grup, constituit către 1330—1350⁷⁴. Fețe omenesti repetându-se la infinit (Brailes), amestecate cu animale și monștri, scene de vânătoare (Alkerton, Bloxham), surplombează cornișele. La Hanwell, unde am semnalat o figură similară unui atlant de la Reims, iepuri, păsări, sirene marine, pești și „înotători” aplatizați, se angajează într-o urmărire nestăvilită. Cornișele de la Adderbury (fig. 29), unde există de asemenea capitelluri net arhaizante, abundă în subiecte specifice romanice: sirenă cu coadă dublă, balauri cu cozi și cu gâturi înlanțuite, dragon cu corp dublu. Muzicanți, o orchestră întreagă formată din trunchiuri omenesti, cântă la instrumente⁷⁵. Multiplicate și înghesuite, figurile se înlanțuie într-o panglică de mase răsucite și de umbre agitate, imprimând la partea de sus a zidului vibrația și culoarea unei vieți stranie. Fără îndoială, este vorba, ca și pentru capitelluri, mai puțin de o creație cât de o concentrare într-o școală regională a unor curente secundare care, în Europa, nu iau adevărata lor extindere decât la finele evului mediu.

În secolele XV-XVI, decorul devine curent în Franța. Îl regăsim la Montreuil-sur-Mer, la Nantes (castelul), la Saint-Quentin, la primăriile din Compiègne și din Noyon⁷⁶, și la Hôtel de Cluny din Paris. Patrupede în mers, animale în S, păsări înfruntându-se, lupte și urmăritori își derulează fanteziile fără întrerupere, strecurându-se după gabluri și ornamente florale. În La Couture și la Locon, aproape de Béthunes, Enlart semnalează⁷⁷ cornișe alcătuite dintr-un lung șir de personaje. Frize din frunzișuri, ames-

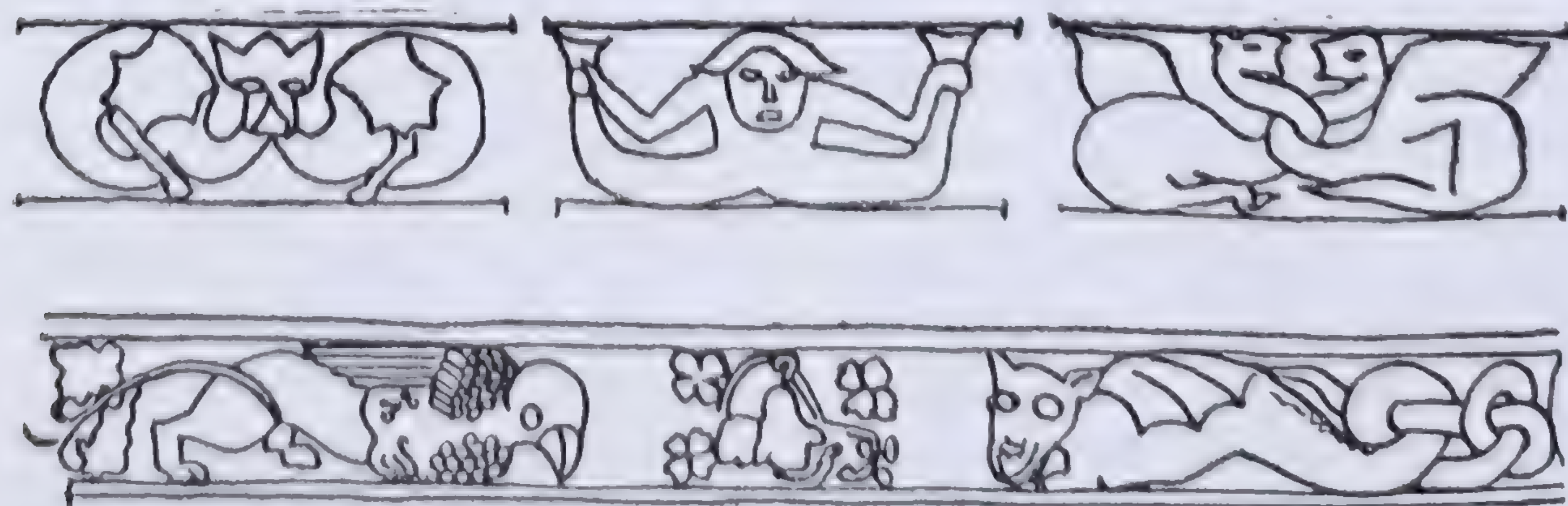


Fig. 29. Frize romanizante: Adderbury, c. 1340.

tecate cu animale și oameni, domnesc aproape peste tot în cordoanele de muluri ale arhitecturii flamboaiente. Înseși portalurile sînt înconjurate de asemenea meandre. Animale mici alternează cu tufe ondulate (Maignelay). Personaje răsturnate, animale (Chapelaine) țișnesc înlăuntrul cavitaților profunde ale chenarelor. La Lésigny, friza se compune din doi „înotători”, ale căror călcîie se ating și la care flutură scuturi, din patrupeze în mers și adosate. Adoptînd compoziția continuă, ultimul tip al capitelului zoomorfic și istoriat se conformează uneia din temele fundamentale, reprezentate pe diferitele părți ale edificiului.

Forfoteala suscită contaminări și schimburi. În momentul chiar în care coșul capitelului începe să se uniformizeze și să-și reducă proeminențele, croșeta, această moștenire romanică care a domnit o mare parte din secolul al XIII-lea, evadează pe alte amplasamente, regăsindu-și în același timp aptitudinile pentru metamorfoză. Croșete cu capete se proiectează de-a lungul montanților la portalul sud de la Saint-Denis (c. 1260—1265) și pe cornișele de la Reims (al treilea pătrar al secolului al XIII-lea). La La Couture din Le Mans, arhivolta pridvorului (ultimul sfert al secolului al XIII-lea)⁷⁸ este în întregime presărată cu animale — un urs, o maimuță, o cucuvea — sau chiar cu grupuri — un patrupeze strivind un om, un dragon apucînd un rege de gît, pasări înfruntîndu-se. Arcadele pridvorului nordic de la Bourges, (sfîrșitul secolului al XIII-lea)⁷⁹ au croșete care sînt, toate, transformate în maimuțe șezînd sau în bufnițe cu capete din frunze. Reprezentarea fidelă a ornamentului și a animalului este absolută, mai riguroasă încă decît pe un capitel din secolul al XII-lea (fig. 30).

Rătăcind multă vreme în toate direcțiile, croșeta sfîrșește prin a se fixa. Începînd din secolul al XIV-lea, ea dispare de pe suprafețele plane ale capitelurilor și ale cornișelor, pentru a se instala în mod definitiv pe crestele fleșelor, ale clopotnițelor și pe pantele gablurilor, iar mai tîrziu, odată cu generalizarea acoladei, pe extradadosul arcelor. Tradiția zoomorfică nu este întreruptă prin această transplantare. La Strasbourg, animale cu față frumoasă omenească se cațără pe gablul monumentului funerar al lui Lichtenberg (începutul secolului al XIV-lea)⁸⁰. La Ducklington (c. 1340)⁸¹, măștile înmuguresc pe acolade. Înfloarea croșetelor flamboaiente provoacă o nouă ecloziune a monștrilor. Depărtîndu-se din ce în ce mai mult de natură, tufe de vegetație răsucite, cu creștături profunde, devin asemănătoare făpturilor fantastice. Frunzele se cabrează ca animalele și iau spontan aspectul lor. La Le Grand Andely, la Fresneaux-Montchevreuil, la Sarcelles-



A



Fig. 30. Croșete antropomorfe și zoomorfe: A. Bourges, pridvor nordic, finele secolului al XIII-lea. — B. Reims, al treilea sfert al secolului al XIII-lea.

B



Fig. 31. Croșete flamboa-
lante: La Ferté-Bernard,
1530, după Arcis de Cau-
mont.



Saint-Brice, la Le Meix-Thiercelin, o croșetă din două este dragon sau himeră. Se găsesc toate pe portalul de la Montdidier, pe numeroase acolade la Dieppe și la Compiègne. Ornamentele flamboaiente zoomorfice se ridică pe pinioanele de la Taverny (transept) și de la Ferté-Bernard (capelă, 1530). Acesta din urmă este reprodus de Arcis de Caumont⁸², care spune cu privire la el că „croșetele foarte dezvoltate din secolul al XV-lea sînt transformate în animale bizare care continuă, prin atitudinea lor, mișcarea frunzelor ondulate ale epocii precedente”. Figurile sînt perfect romanice, nu numai prin conformitatea lor ornamentală, ci și prin însăși curba conturului (fig. 31).

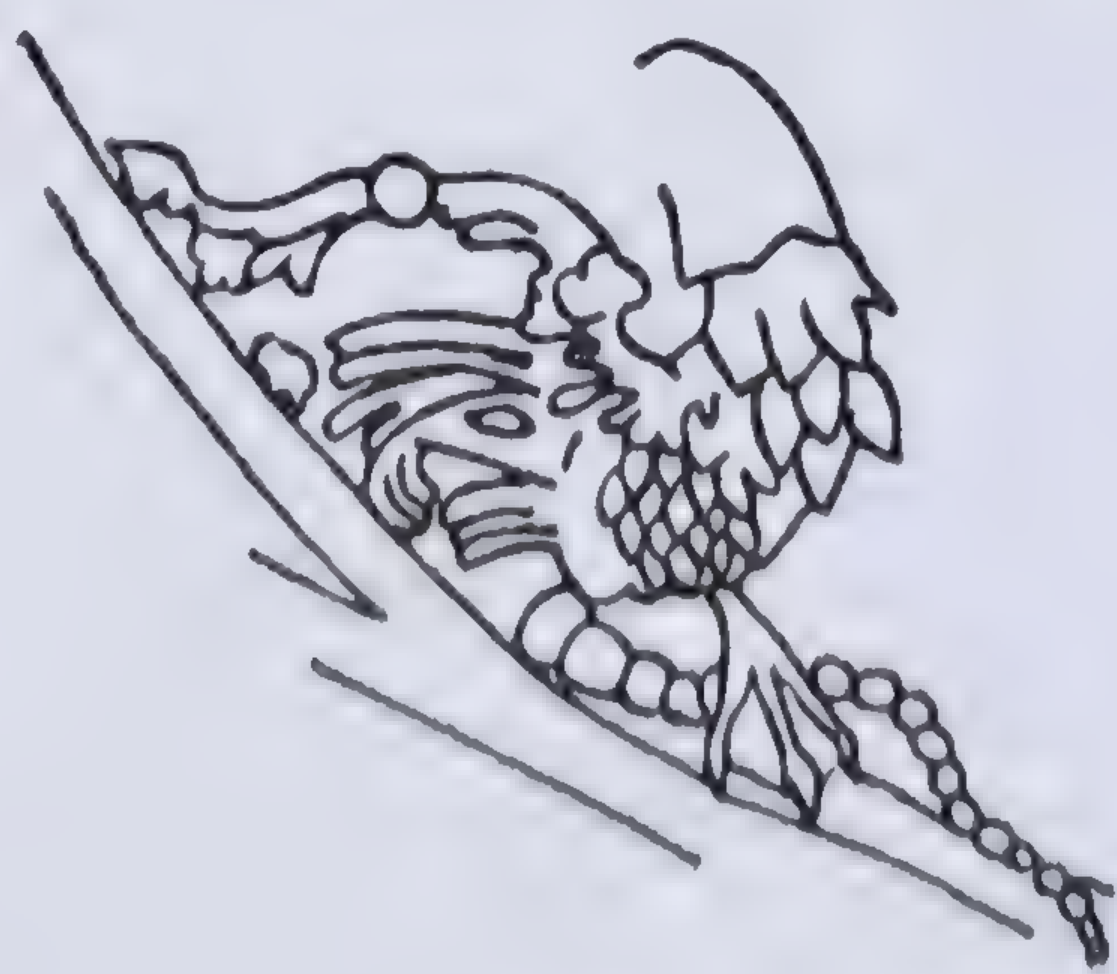
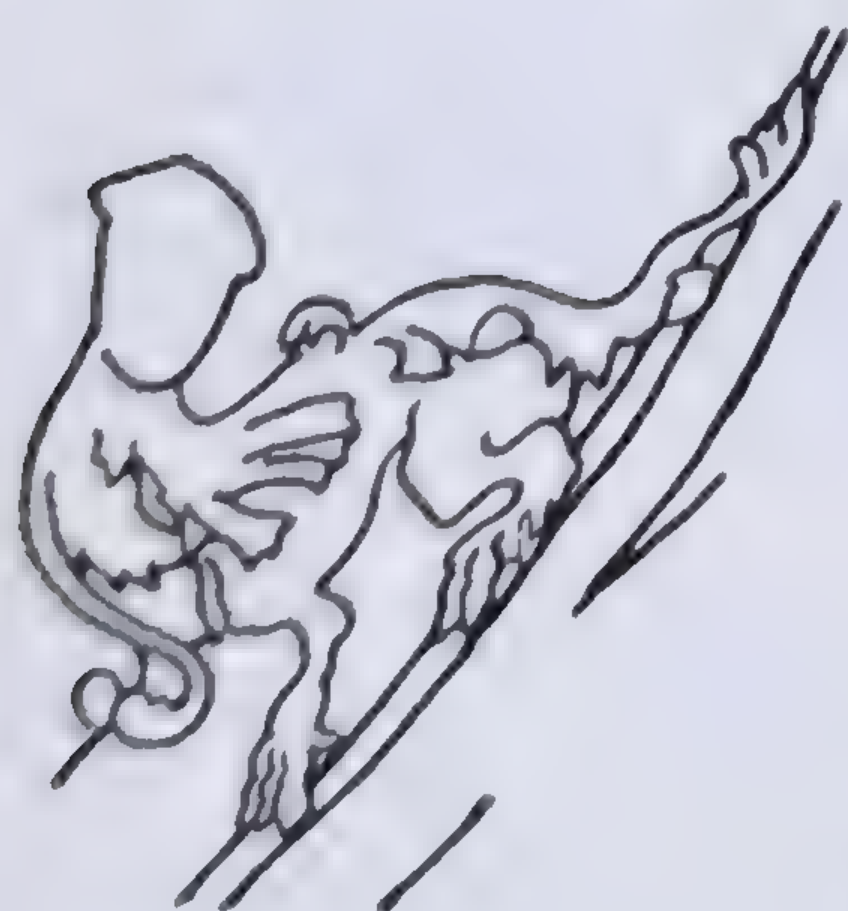
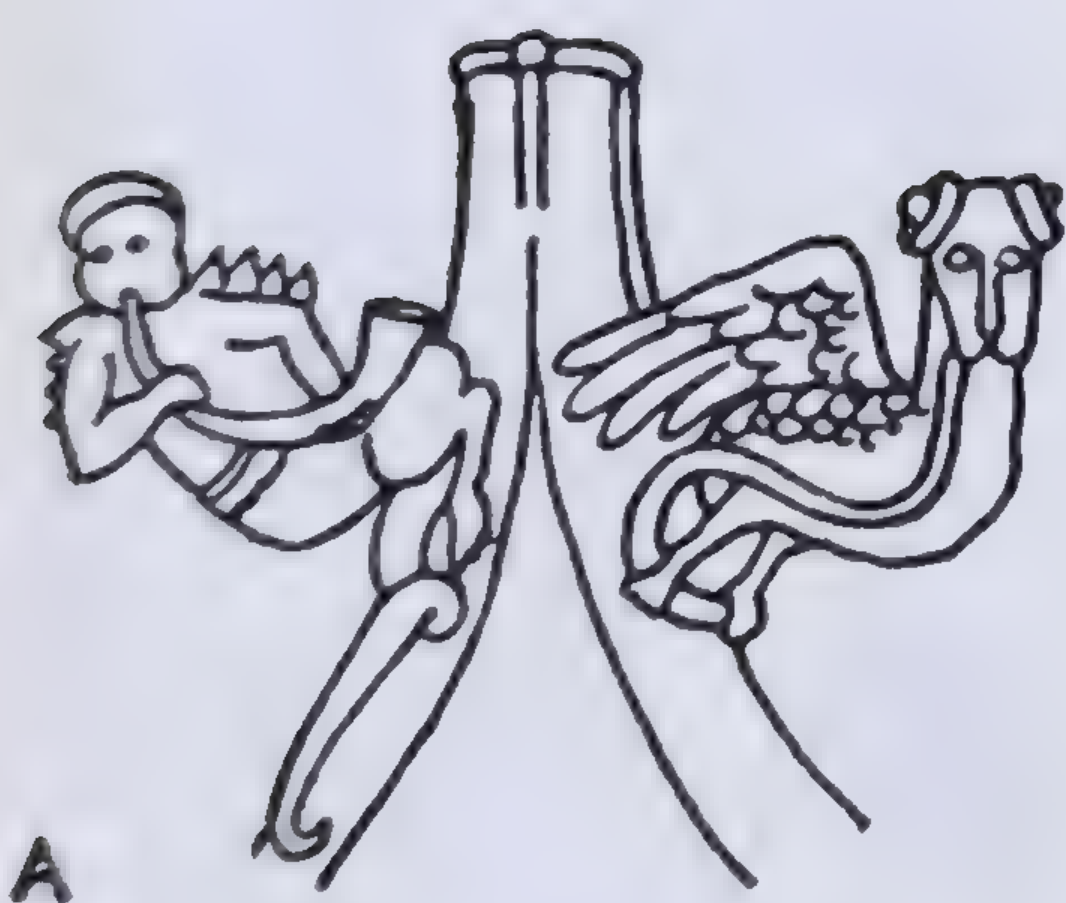
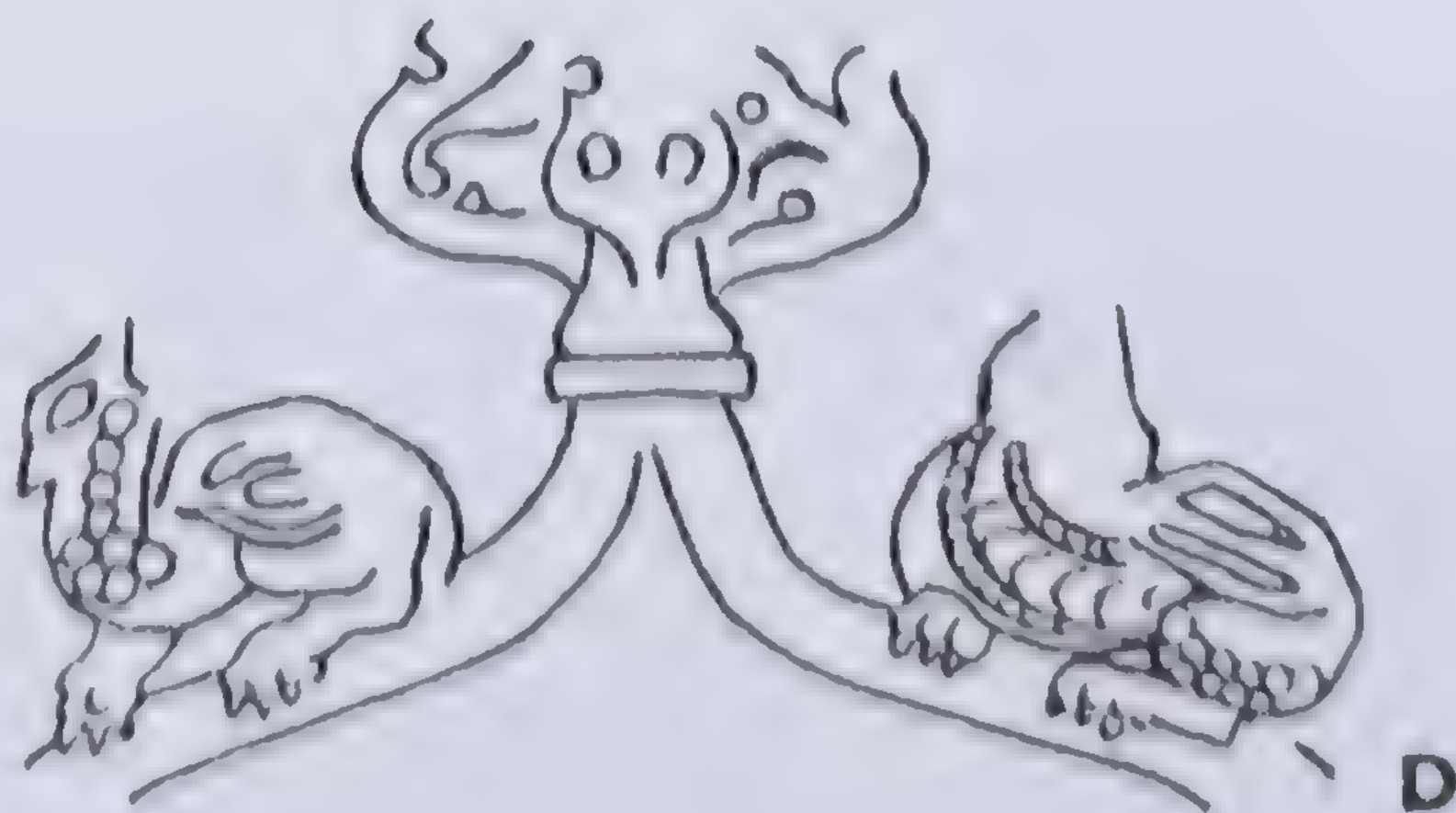


Fig. 32. Croșete zoomorfi-
ce — A. Nancy, Palat du-
cal, secolul al XVI-lea, —
B. Toul, secolul al XV-lea.
C. Le Meix-Thiercelin, se-
colul al XVI-lea. — D.
Valentign, secolul al XVI-
lea.



aceeași poziție. La catedrala din Troyes, făpturile se agață de gablurile gigantice ale fațadei, contrastînd, prin volumul lor (măsoară aproape un metru), cu suportul lor scobit. Deseori animalele îmbracă o carapace frunzoasă, striată, perlata. La Toul, coada și părul sînt ondulate ca niște ciucuri. Personaje așezate sau în picioare (Bar-le-Duc, Le Grand Andely) apar și în aceste excrescențe. La Saint-Jacques din Dieppe, un acrobat se arcuiește și face podul ca „Salomeea”. La Janvernant, Adam și Eva se înalță, în chip de croșetă, pe acolada portalului, de o parte și de alta a două tufe corespunzînd arborelui din Căderea în păcat. Cînd figurile se întîlnesc, la partea de sus a arcelor și a



Fig. 33. Fleuroni animați: A. Chartres, clopotnița veche, mijlocul secolului al XII-lea, după Viollet-le-Duc. — B. Le Meix-Thiercelin, secolul al XVI-lea. — C. Rouen, catedrala, gableu la fațadă, 1509—1518.

gablurilor, ele constituie grupuri antitetice și se încorporează ornamentului în formă de floare care, și el, se transformă uneori în creatură animată.

Dacă restaurarea lui Viollet-le-Duc⁸³ este corectă, rezultă că un fleuron* al clopotniței vechi de la Chartres era prevăzut cu un cap omenesc. Reims, Freiburg im Breisgau, numeroase monumente engleze⁸⁴ oferă exemple de acest tip în regiuni și la epoci diferite. Buchete alcătuite din corpuri întregi de personaje (catedrala din Rouen)⁸⁵, de patrupede (Hennebont) sau de dragoni (Le Meix-Thiercelin) se răspîndesc în secolele XV—XVI, desăvîrșind dezvoltarea printr-un zoomorfism integral (fig. 33).

La Toulouse, pe poarta unei case⁸⁶, o dublă acoladă, ale cărei croșete și fleuroane construite cu animale au vigoarea celei de a treia sculpturi romanice, încadrează un timpan cu doi grifoni antitetici, care susțineau probabil un ecuson, restabilind dintr-o dată o veche tradiție decorativă (fig. 34).

Dacă subsistă puține timpane romanizante tîrzii, aceasta se datorește faptului că multe dintre ele aparțineau locuințelor particulare, dispărute în cea mai mare parte. Catedrala din Bayeux posedă unul, excepțional, la turla nord, cu un dragon avînd două corpuri, de la sfîrșitul secolului al XIII-lea⁸⁷. Timpanele de la Chartres⁸⁸, cu drago-

* Ornament terminal, avînd forma unei flori de crin stilizate. (N. Tr.)



A

Fig. 34. Timpane heraldice: A. Toulouse, casă din strada Languedoc, secolul al XV-lea. — B. Montferrand, Casa centaurilor, c. 1500.

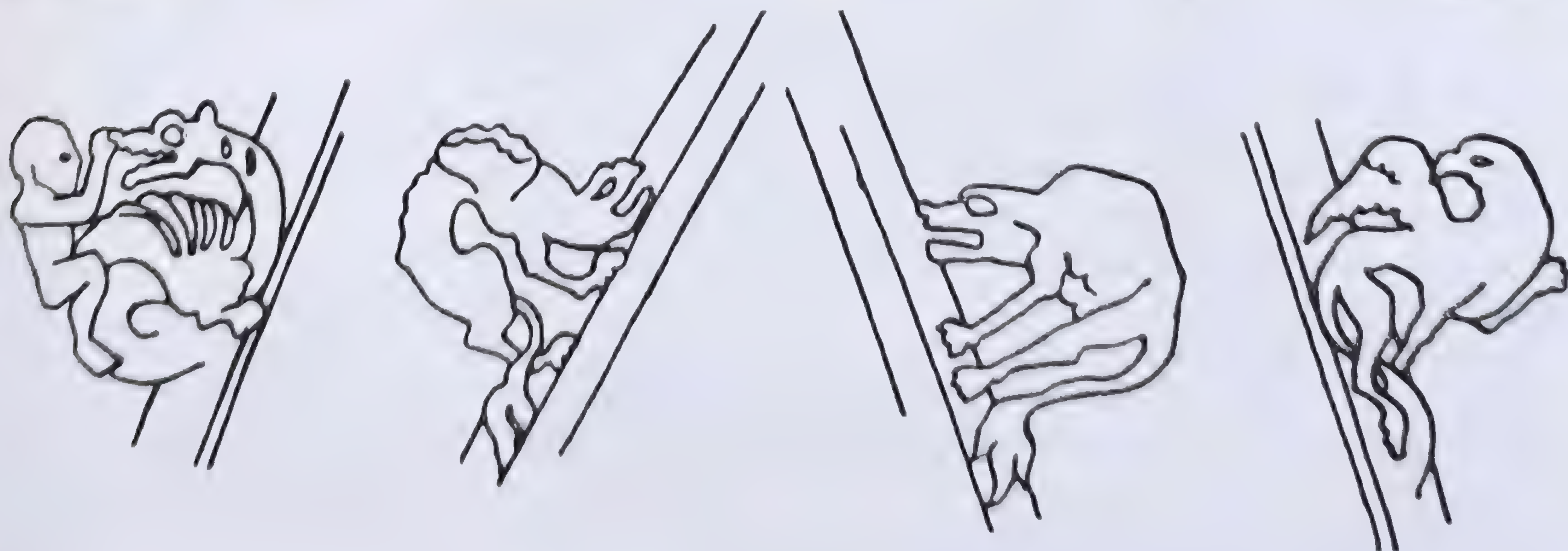


B

nii înfruntându-se în fața unui *hôm* avînd frunzișuri pitorești, cu jucătorii cu zaruri și luptătorii asemeni grupului din stranele de la Poitiers, sau din crochiurile lui Villard de Honnecourt, provin de la o casă. Luptători și hibrizi înfruntându-se figurau și pe timpanele din la Maison du Miroir de la Dijon, distrusă în 1767⁸⁹. La Reims⁹⁰, luptă cu un urs (muzeu, finele secolului al XIII-lea) și un cap din frunze (strada Coq-Lombard, secolul al XIV-lea) prezintă alte variante. Este cert că sistemele erau curente în arhitectura civilă și că timpanele heraldice care le urmează nu sînt decît o versiune înnobilită a lor. La Volvic (sfîrșitul secolului al XIV-lea), la Montferrand (c. 1500), ogarii, licornii și centaurii autentici⁹¹ au rolul, ca și grifonii, de suporturi ale blazonului. Regăsim aici monștri și o simetrie, al cărei hieratism milenar a fost totdeauna apropiat de heraldism. Timpanul de la Saint-Vulfran din Abbeville (1488—1536), unde Focillon⁹² a recunoscut, în compoziția Sfîntului Eustațiu în picioare între leu și lup dispusă ca o palmetă, un cifru al portalurilor romanice, purcede din aceeași dezvoltare.

Transpunere și reintegrare merg mereu împreună. Reînnoirea romanică nu se face în același fel, nici în mod masiv, în toate ramurile deodată. Păstrate timp îndelungat cu strălucire la „periferii”, treptat treptat și nu fără precauție în Ile-de-France, elementele încep să circule și să retrăiască odată cu slăbirea clasicismului gotic, cînd adaptîn-

Fig. 35. Sculptură romanică din secolul al XVI-lea: Troyes, catedrala, gabluri de fațadă, 1508—1525.



du-se condițiilor noi, când recreînd vechile lor forme. Re-luarea este fragmentară, dar fragmentele se replămădesc în noi unități, care iau din ce în ce mai multă amploare și a căror înmulțire duce la recucerirea amplasamentelor primitive. Regruparea se încheie pe o scară întinsă. Când ne găsim în fața catedralei din Troyes, a cărei fațadă a fost ridicată de la 1508 la 1525, nu vedem, în primul moment, decît o vibrație de țepi, dantelă de piatră fără imagini, și fără sfîrșit dar, puțin cîte puțin, un ochi mai atent desco-peră, în acest labirint, pe consolele nișelor gofrînd zidurile, contraforturile și montanții golurilor ferestrelor, o mul-titudine de animale, grifoni, sirene, dragoni, păsări și patru-pede cu un caracter uimitor de romanice, în timp ce croșe-tele arhivoltelor se încarcă cu busturi pline de viață și lupte furioase se angajează pe pantele gablului (fig. 35).

Fig. 36. Arhitectură roma-nică fantastică: Maltre de Flémale, Nunta Fectoarel, 1420—1430. Madrid, Prado.



Reașezată într-o arhitectură în care totul este feerie și iluzie, fauna ornamentală și fabuloasă se încorporează aici atât de bine încât trece descori neobservată. Acțiunea periferică a fost de o importanță capitală pentru această joncțiune a două epoci și a două lumi. Ea este condiționată totuși de necesități interne și răspunde unei mișcări convergente. Oricare ar fi căile, directe sau ocolite, ale acestui reflux, el aparține unei evoluții ciclice. Arhaismele reapar nu prin accident sau ca o deviere locală, ci în virtutea unei reacții morfologice generale, supunându-se ritmului istoric.

4

Fig. 37. Arhitectură romanică fantastică: Van Eyck *Mielul mistic*, 1432. Gand.

Reînnoirea unui patrimoniu romanic nu se limitează la decorația sculptată. Un proces asemănător se produce în redarea de către pictor a figurărilor arhitecturale⁹³. El ia naștere sub acțiunea unor factori diferiți, însă curente se unesc la finele evului mediu. Formarea lui începe printr-un stil mixt, cu forme romanice grefate pe structurile gotice. Ea prezintă apoi un romanic fantastic și un romanic exact — în măsura posibilului — care se succed la scurt interval și continuă să se răspândească în același timp.

Pentru Panofsky⁹⁴, primele impulsuri provin din Trecento italian, cu scene derulându-se deseori într-un decor delicat de arce, de goluri de ferestre și de portaluri în plin cintru. Pucelle reia încă de atunci aceste construcții. *Térence des Ducs*, de la Arsenal (ms. 664, 1405—1410), le folosește din abundență. În retablul lui Broederlam* (Di-



jon), executat între 1392 și 1399 la Ypres, capele boltite cu ogive, cu ferestre în lanțete și cu coloane semănând cu niște tije subțiri, sînt mărginite de turnuri poligonale și

* Melchior Broederlam, pictor flamand (c. 1338—1410), a lucrat pentru ducii de Burgundia. (N. Tr.)

rotunde, avînd domuri deasupra, în care totul amintește italianismul. Avem de-a face cu un romanic fantezist importat, care se combină la început cu goticul integral, așa cum este în general conceput în școlile Nordului. Arhitectura romanică se afirmă puternic în *Nunta Fecioarei*, pictură de Maître de Flémalle (1420—1430, Prado), în care se vede un templu circular, creat din imaginație, ce se înalță în apropierea unui portal, din acea epocă, cu fiecare detaliu perfect redat (fig. 36). Stîlpii puternici ai rotondei, cu brîuri, cu bețe frînte și cu torsade de tip transalpin, sînt reproduse, și ei, cu o scrupuloasă exactitate.

Aceste asamblări devin din ce în ce mai frecvente și ajung la o interpretare organică definind un ordin compozit a cărui cristalizare Grisbach⁹⁵ o situează către 1450, dîndu-i numele de *Rundbogengotik*, gotic în plin cintru, gotic în proporțiile și cu profilurile secolului al XII-lea. Complexul concordă cu unele combinații ale sculpturii în care modelul delicat al figurii este viciat de conformități și de configurații vechi.

Edificii fantastice, constituite sub influența crescîndă a construcțiilor romanice, preced și însoțesc aceste ansambluri. De la Van Eyck pînă la Memling, o întreagă pleiadă de artiști înalță, distanțat și chiar în prim plan, păduri luminoase de fleșe și de fațade construite cu ziduri solide, cu contraforturi, cu brîuri lombarde și domuri, în care motivele gotice se estompează în mod progresiv. Arhitectura este complet transfigurată: turnuri, blocuri de construcții enorme, ridicate pe cupole, cupole cocoțate pe clopotnițe și pe clădiri pătrate, inversează și recompun sistematic elementele. Nu se știe dacă este vorba de catedrale sau de palate. Orașe de basm se desfășoară pe retablul de la Gand (fig. 37), în cele *Trei Marii la mormînt*, în Richmond, în *Heures* de la Torino⁹⁶. Planurile octogonale și circulare sînt deseori folosite. Bulbi* și acoperișuri plate încoronează deseori monumentele în care se întrepătrund ciudat o Italie și un Orient, fabulizate. Edificiile poligonale flancate și surmontate de turnuri, de clopotnițe și de donjonuri, plantate pe cupole, care erau situate deasupra baldachinurilor marilor portaluri, prefiguiau, cu arhaisme și exotisme lor, vastele peisaje urbane din prima jumătate a secolului al XIII-lea. În ciuda extravagantei unor forme, monumentele sînt perfect construite. Masele se ordonează cu îndrăzneală, fără să compromită echilibrul. Contraforturile, arcaturile și golurile de ferestre sînt trasate cu îngrijire și indică scara proporțiilor. Cînd romanicul exact își face apariția în picură, el este cu atît mai veridic.

Edificiul care se înalță pe fundalul *Nașterii* de Hugo van der Goes (Florența) este o capelă romanică tîrzie. Fațada, divizată de o cornișă lombardă, care apare în spatele Sfintei Magdalena de Quentin Matsys (Anvers) și capela cu o singură navă în spatele Sfîntului Anton din *Grandes Heures* ale Annei de Bretagne (B.N., lat. 9474,

* Masă arhitecturală de forma bulbului de ceapă. (N. Tr.)

1500—1508), evocă locuri cunoscute. Perspective privind clădirile din incinta mănăstirii sînt trasate de Simon Mar-
mion (retablul de la Saint-Bertin din Saint-Omer, c. 1459,
Berlin) și de Maître E.S. (*Scăldatul Pruncuului Isus*, c.
1466). Însă sistemul apare mai întîi în figurațiile de inte-
rior. Van Eyck instalează de pe atunci Fecioara și pruncul
(*Madona de la Dresda* c. 1433, *Madona Canonului van
der Paele*, 1436, Bruges) și *Bunavestire* (Washington), în
mijlocul sanctuarelor romanice a căror redare contrastează
prin exactitatea sa cu orașele legendare ale aceluiași artist.
Toate componentele — arcade, triforiu fără lumină, fe-
restre — sînt riguros adevărate. *Prezentarea la templu* de
Roger van der Weyden (retablul de la München, după
1450) și de Memling (1479, Bruges), *Împărtășirea aposto-
lilor* de Juste de Gand (1473, Urbino)⁹⁷, *Învierea lui Lazăr*
de Ouwater (Berlin), *Nașterea Fecioarei* de Altdorfer (c.
1520, Augsburg)⁹⁸ care, printre altele, a desenat multe
biserici romanice din regiunea sa, se desfășoară în aceleași
nave.

Decorul sculptat este, și el, deseori reprezentat în aceste
arhitecturi. Cît privește monumentele hibride, posedăm
replicile cele mai apropiate de aranjamentele contemporane.
Într-un desen din 1410 aproximativ (din Burgundia?)⁹⁹,
capitelurile amenajate pe mănunchiurile de colonete ale
unui pavilion în formă pătrată, al cărui gotic în plin cintru
este un miracol de bizarerie, sînt ornate cu animale cu
corp dublu desfășurîndu-se pe două sau trei coșuri, în
timp ce frontoanele au fleuroane și croșete antropomorfe
și zoomorfe (fig. 38). O unitate completă de stil com-
pozit se realizează în aceste combinații ale decorării roma-
nicizante din acel timp cu edificii imaginare care reușesc
imposibilul, făcînd speculații în același sens. Consola ur-
cată ca o maimuță pe partea „romanică” a portretului de
la *Annonciation Friedsam* (New York)¹⁰⁰ și capitelurile
istoriate ale rotondei cu acolade de Jacques Daret (*Prezen-
tarea la templu*, Petit Palais, Paris)¹⁰¹ fac parte din aceeași
categorie recentă. Dimpotrivă, reliefurile monumentelor în
care predomină modelele romanice, chiar fantastice, de-
rivă din modelele secolului al XII-lea. La Maître de Flé-
malle, capitelurile cu scene din templul rotund sînt din
același timp cu fusurile sale. În romanicul exact, întreaga
sculptură ornamentală, *entrelacs*, personajele-croșetă, ani-
malele antitetice, animalele încolăcite în vultur, grupurile
religioase sînt reproduse cu precizia unui document arheo-
logic (fig. 39). Șase dragoni înălțuți, din stilul cel mai
pur, decorează un arc al loggiei cu capiteluri fin cizelate
a Fecioarei cancelarului Rolin (c. 1435, Luvru)¹⁰² (fig. 40).

Toate aceste compoziții, din care goticul este virtual
exclus, se depărtează cel mai mult de plastica timpului,
readaptînd și transpunînd aceleași date. Ele învederează
însă că artiștii secolului al XV-lea au revenit la trecut pe
căi distincte și i-au studiat elementele în chip metodic.
Alegerea temelor sculpturii, pusă în legătură cu subiectul
tabloului¹⁰³, implică cunoștințe întinse asupra repertoriilor
și regulilor sale stilistice. Chiar întoarcerea progresivă, care

și-a croit drum într-un teren complex, trebuia să se producă în ultimă instanță sub același semn al redescoperirii unei antichități fabuloase.

Introdusă ca un motiv ultramontan* pur formal, arhitectura romanică dobândește mai târziu semnificații diverse. În figurările în care se afirmă alături de edificii gotice, combinându-se simetric cu acestea, ea se identifică în gene-

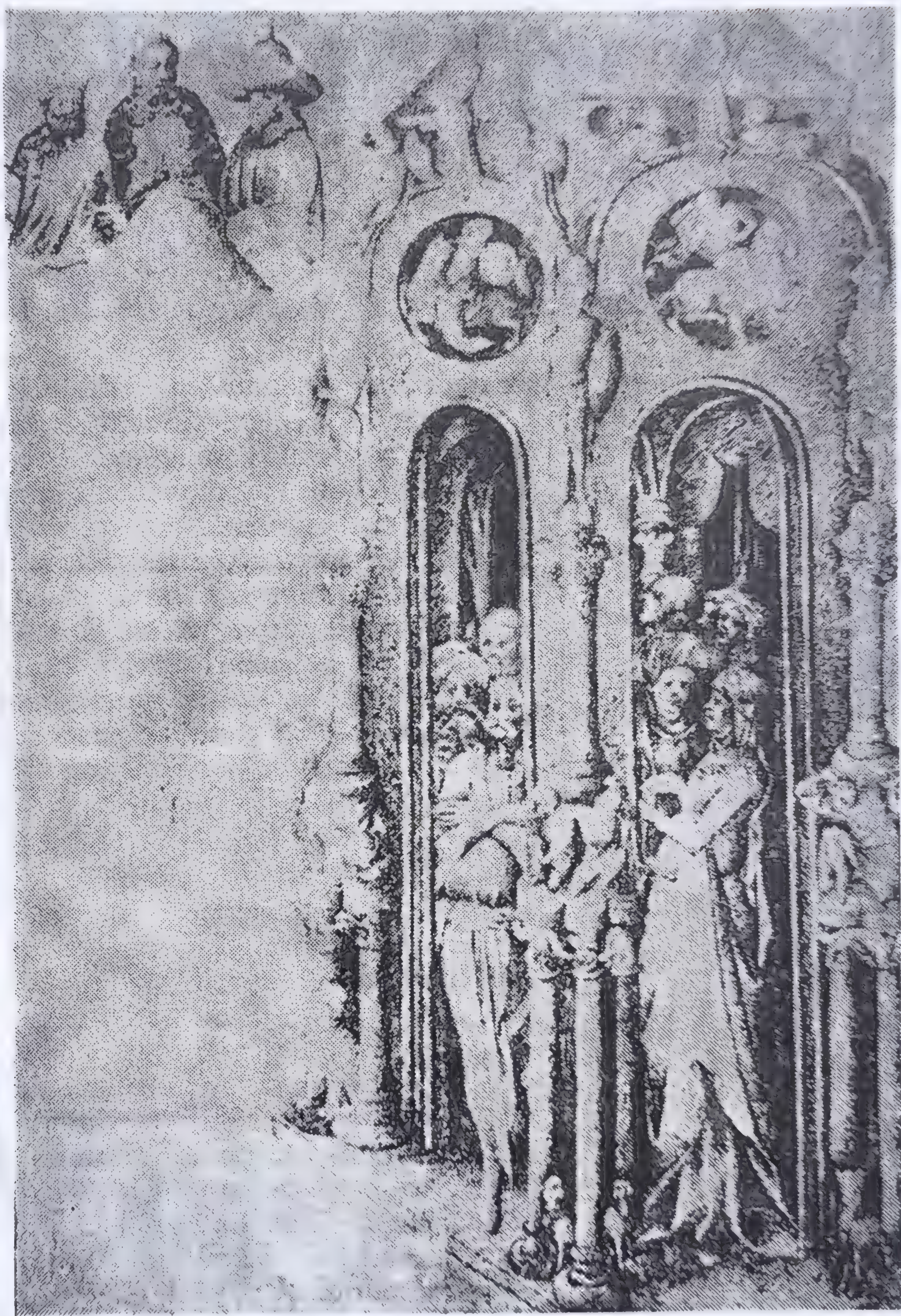


Fig. 38. Arhitectură fantastică și decorul său sculptat: desen din Burgundia, c. 1410. Frankfurt pe Main.

ral cu lumea Bibliei, opusă Evangheliei. Jertfirea lui Ioachim, pusă alături de Căsătoria Fecioarei de la Prado, de *Annonciation Friedsam*¹⁰⁴, ilustrează această iconografie a Vechiului și a Noului Testament. În capriciile urbane, imaginat de frații Van Eyck și de urmașii lor, aceste eșafodaje creează legenda Ierusalimului celest și a Ierusalimului

* Italian (dincolo de Alpi, în raport cu Franța); în același timp, denumire a doctrinelor teologice favorabile Vaticanului, (N. Tr.)

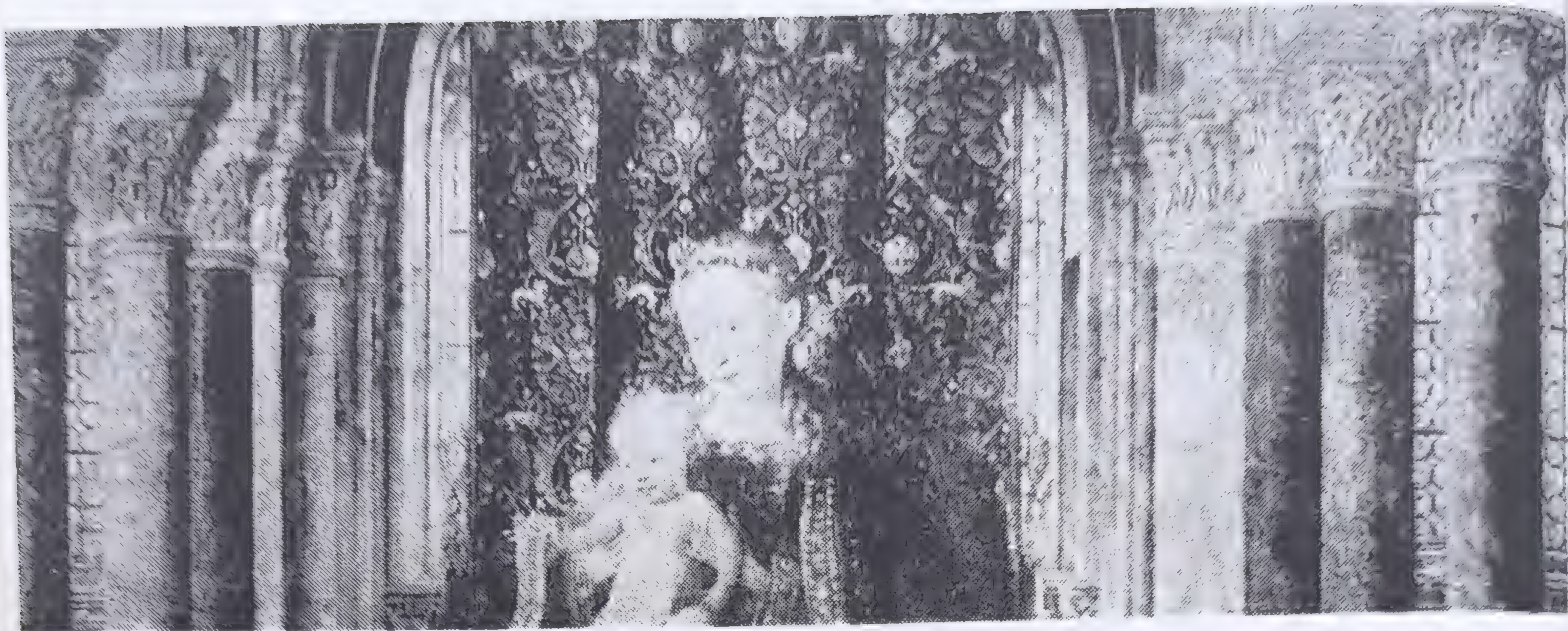


Fig. 39. Sculptură romanică în pictură: Van Eyck, *Fecioara și Pruncul*, c. 1433. Dresda.

existent, dar viziunea se extinde și asupra altor orașe ale istoriei religioase, multiplicând tema rotondei, a Sfântului mormânt și a stîncii, simbolizînd templul lui Solomon. Pentru spiritul gotic, un monument romanic se situează dincolo de realitatea prezentă și de noțiunile inteligibile. Prin aceasta este enigmatic și miraculos. După Tolnay¹⁰⁵, loggia cancelarului Rolin este însăși imaginea paradisului între cer și pămînt, pe partea de sus a unei cetăți mărețe. Chiar dacă în anumite cazuri precise, ca în *Prezentarea la templu*, nava secolului al XII-lea întruchipează un sanctuar ebraic, ideea unei biserici-paradis este mereu prezentă în vasta galerie boltită unde se văd Fecioara, sacramentele și miracolele.

Confundîndu-se cu monumentele țintind spre un orizont al distanței și al duratei, în Locurile Sfinte și în Țara făgăduinței, arhitectura romanică se încarcă totodată de spiritualitate și de exotisme. Un exotism evreiesc, un exotism sarazin, un exotism bizantin¹⁰⁶ colorează interpretările sale și le imprimă un specific poetic. La apusul unei epoci clasice, într-o perioadă de tranziție în care se revizuiesc valorile, unele reacții și speculații analoage au luat în mod natural direcția opusă. Arhitectura gotică, de neconceput pentru acel timp, se explică la rîndul său prin originea veche și îndepărtată. Religie a strămoșilor — galii și druizii, procedeu străin de construcție — mai întîi arabă, întinzîndu-se mai tîrziu pînă în Extremul Orient, viziune a Paradisului — o Arcadie silvestră, interveneau în conceptele sale, în cursul secolului al XVIII-lea, pregătind trezirea romantică pe același fond de basm și de mister¹⁰⁷ care, la apusul evului mediu, era asociată cu revelația edificiilor romanice, de neconceput pentru oamenii acelei epoci. În medii și stadii diferite de civilizație, mecanismul gândirii a funcționat în mod identic.

Apărînd în aceeași confuzie a perspectivelor geografice și istorice, fauna romanică a monumentelor sfîrșește prin a se răspîndi, unindu-se cu miracolele orientale și cu monstruozițiile greco-romane care au invadat Occidentul gotic, în timpul acestei ultime faze, sub impulsul aceleiași atracții

a miraculosului exotic¹⁰⁸. Ea se reface totodată în făgașul Renașterii.

Antichitatea clasică se vădește și în compozițiile arhitecturale ale tablourilor. Orașul care se profilează îndărătul Cîmpului lui Marte, din *Martiriul Sfîntului Sebastian* de Memling (Bruxelles)¹⁰⁹, are două rotonde și este în întregime construit cu ziduri masive, contraforturi, plin-cintru. Nici un motiv gotic nu-i tulbură omogenitatea. Racla Sfintei Ursula, de același maestru (1489)¹¹⁰, care înfățișează, la Colonia, catedrala foarte ușor de recunoscut, la Basel, o clopotniță în stil flamboaiant, reprezintă, în *Sosirea în Cetatea Eternă*, bazilica Sfîntul Petru ca pe o biserică din secolul al XII-lea, cu ferestre grupate câte două și un portal prevăzut cu chenar continuu. Un edificiu circular cu arcaturi se profilează în arierplan. Și aici arhitectura romană este exprimată prin romanic.

Fig. 40. Sculptură romanică în pictură: Van Eyck, *Fecioara cancelarului Rolin*, c. 1435. Luvru.



Deși devine precisă, la sfîrșitul diferitelor versiuni iconografice, această interpretare a elementelor vădește un sens secret al întregii dezvoltări. Revenirea, chiar fantastică sau supraîncărcată de simbolism de către artiștii vizionari, la o ordine puternic monumentală și rațională în dispunerea părților componente, este, în fond, o reacție morfologică împotriva unui stil suprasaturat și găunos, aceeași care a îndreptat pe arhitecți către modelele antice și nu totdeauna în mod direct. S-a constatat¹¹¹ că, chiar în Italia, Renașterea era inaugurată printr-o revenire la formele romanice din Toscana secolelor XI—XII și aproape simultan¹¹², ceea ce s-a observat la Maître de Flémalle și la cei doi Van Eyck. În regiunile în care vestigiile romane sînt mai puțin numeroase, această atracție avea să acționeze cu atît mai puternic. Visările romanice ale pictorilor din nord aveau un fond de clasicism.

Arhitectura primei Renașteri franceze nu este scutită de aceste fuziuni. Îmbrăcămîntea antică a unui edificiu religios produce în chip spontan efecte romanice. Navele bisericii Saint-Eustache din Paris aparțin unui „gotic în plin cintru”. Triforiul antichizant revine la tipurile de la Autun, de la Beaune, de la Langres¹¹³. Fațadele-pinion și fațadele cu turnuri reînvie robustețea și valoarea lor murală. Cu elemente încîlcite, unele castele evocă orașele fabuloase, amestecînd ordinele și epocile.



Fig. 41. Sculptură romanică a Renașterii: Lason, *Castel*, capiteluri pe fațadă, prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Ajungem astfel la un moment în care se începe restaurarea monumentelor în mod corect. Incorporată la o biserică reconstruită în secolul al XVI-lea, clopotnița-pridvor de la Avremesnil (c. 1125)¹¹⁴ a primit adăugiri reproducând arcurile și cordonul din bile ornamentale, cu o asemenea exactitate, încât s-ar putea crede că sînt din aceeași vreme. Sîntem departe de practicile medievale, cînd fiecare parte adăugată purta marca timpului său. La Hénin-Liétard, o prescripție formală de a refolosi „*vieses estoffes*” a făcut să se creadă că un portal din secolul al XII-lea ar fi făcut parte dintr-o clopotniță din perioada flamboaiantă. În fine, la Eps, în regiunea Artois, un portal romanice, devastat de soldații lui Francisc I, a fost restabilit, de bine de rău, în vechea lui stare¹¹⁵.

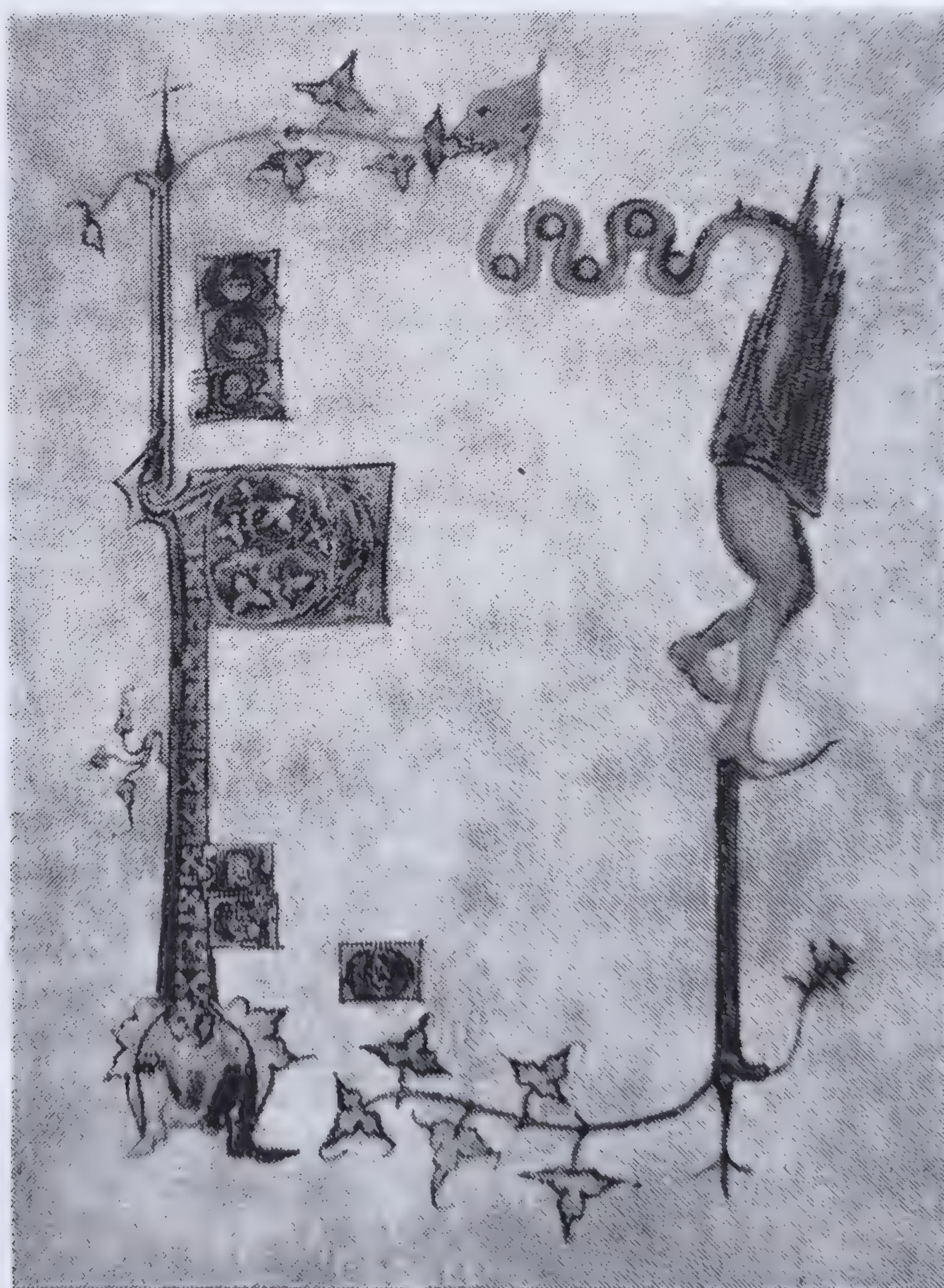
Decorul sculptat „à l'italienne” nu rămîne totdeauna indiferent la această plastică. Hautecoeur¹¹⁶ semnaleză reliefuli care se înrudesec cu sculptura romanice prin „stîngăcia” lor, asemănătoare cu aceea a decadenței romane. O serie întreagă de capiteluri cu trunchiuri de patrupede și de monștri, constituind ieșinduri colțuroase (Hôtel de Beaune la Tours, 1507—1508, Fontaine-Henri, al doilea pătrar al secolului al XVI-lea)¹¹⁷, se leagă mai strîns de tipurile bizantine „romanicezate”, ca la San Marco din Veneția (secolul al XI-lea), decît de antichitatea clasică. Într-un grup nu mai puțin important (capela lui Commynes* de la biserica Grands Augustins din Paris, c. 1506, Hôtel Lallemant din Bourges, primul pătrar al secolului al XVI-lea, Lasson, prima jumătate a secolului al XVI-lea)¹¹⁸, animalele antitetice în as de cupă, monștri cu corp dublu, un personaj între grifoni, reapar totuși în același loc al capitelului și în aceeași textură de ornamente și de volute ca în secolul al XII-lea (fig. 41). Unele dintre ele recapătă noblețea clasicismului, sporindu-și valoarea. Lunga evoluție care, trecînd prin Renașterea ascunsă, ajunge la Renașterea propriu-zisă, se termină cu exemplele unor reproduceri perfecte direct după lucrări primitive. „Cioplitorii de antichități”¹¹⁹ au săvîrșit falsuri, inspirîndu-se din romanice autentice.

* Philippe de Commynes (Commynes), c. 1447—1511, autor al unor memorii referitoare la epoca regilor Ludovic al XI-lea și Carol al VIII-lea. (N. Tr.)

CAPITOLUL

6

Reînvierea fantasticului în decorul cărții



În pagină de titlu, ciudăţenii marginale:

Breviary şi culegeri de rugăciuni, Avignon, C. 1360, Paris, B. N., Lat. 10527

1. *Marginea şi antimicrocosmul.* Ciudăţenii şi „*babewyns*”. Paralelisme literare: „*choses à envers*”, „*Lügendichtungen*”, *exempla* de predică. Două elemente de formaţie: tradiţie teratomorfă şi „elenismul” gotic.

2. *Marginea engleză.* Principalele serii. Ecloziune simultană a artificiilor şi a naturii. Îmbogăţire a fabulelor literare. Aporturi ale fanteziei. „*Babewyns*” din *Psaltirea Louterell*. Ultimă tresărire romanică

3. *Marginea continentală.* Centre pariziene: rafinamente cu referire la abstracţie şi viaţă; capricii ale lui Jean Pucelle şi fantasmagorii engleze. Periferie Nord-Vest: floră şi geometrism pariziene, irupţie a figurilor căţarate — hibride, groteşti, personaje deghizate în monştri, caraghioslîcuri romanice; seriile şi încâlceala lor. O seamă de repertorii fantastice: *Heures* de Marguerite de Beaujeu. Periferie Nord-Est: înflorire messină; margini germanice şi cosmopolitism din Colonia. Periferie meridională: factori islamici şi bizantini; arhaisme în Provenţa.

4. *Expansiune şi reînnoire.* Marginea în pictura murală, pe plafoane şi în vitraliu. Realismul fantastic. Făpturi groteşti medievale şi făpturi groteşti ale Renaşterii.

5. *Litere animate.* Fantezii şi arhaisme pariziene. Periferie Est: iniţială-casetă; alfabete romanice şi alfabete gotice; alfabete mixte. Propagare în Franţa şi întoarcere la zoomorfismul primitiv.



dublă dezvoltare, determinînd cele două aspecte independente și opuse stilistic sculpturii arhitecturale — sculptura statuară și decorul propriu-zis —, domină și evoluția picturii de pe manuscrise unde se vede, pe de o parte, că ilustrația (miniatura) se repliază progresiv în domeniul său de basm, luînd formele vieții, pe de

altă parte că ornamentarea găsește în vecinătatea imediată, pe bordura paginii, o arie de evadare la distanțe nelimitate, în lumea imposibilului.

Lucrurile se petrec în același mod și în același spirit ca pe edificiile, unde meandrele fantastice se desfășoară în jurul sfîinților și a suprafetelor de arhitectură ca pe o margine de carte ornata.

Cuvîntul „drolerie” este frecvent folosit pentru a denumi lumea extravagantă, tranșînd cu conveniențele naturale, care constituie fondul acestor repertorii marginale, unde totul contrastează cu afectarea lirică și cu epopeea senină a ciclurilor istoriate. Termenul este rablezian și indică, în secolul al XVI-lea, un gen fantastic și satiric¹, în timp ce istoria artei moderne îl aplică, în primul rînd, fanteziilor ornamentale ale cărții și subiectelor la care acestea se referă. Este folosit în mod curent nu numai în Franța, ci și în oricare altă parte. În Anglia, o denumire specială „babewyn”, literal „babouin” — o maimuță din Africa — care, în franceză, devine sinonim cu grotesc și chiar cu *copil nebunatic, turbulent*², este folosită pentru o categorie din aceste capricii ale secolului al XIV-lea.

Subtil compassinges...

Babewinnes and pinacles

Imageries et tabernacles...

precizează Chaucer (*House of Fame*, c. 1384), descriînd decorarea din vremea sa. Cuvîntul figurează în descrierea

sum suum.

Posuisti tenebras et facta est nox: impleta per
transibunt omnes bestie sue.

Catuli leonum rugientes ut rapiant et quer
ant adeo escam sibi.

Omnes est sol et congregati sunt et in cubilibz
suis collocabuntur.

Exibit homo ad opus suum et ad operationem
suam usque ad usperam.

Quam magnificata sunt opera tua domine:
omnia in sapientia fecisti impleta est terra
possione tua.

Hoc mare magnum et spatiosum manibus:
illic reptalia quorum non est numerus.

Animalia pusilla cum magnis: illic naues
pertransibunt.

Draco iste quem formasti ad illudendum ei
omnia atque expectant ut des illis escam in
tempore.

Vante te illis colligent: aperient te manum
tuam. omnia implebuntur bonitate.

Auentente autem te faciem turbabuntur: au

a șase talere din inventarul lui Eduard al II-lea, din 1324³. Un manuscris din catedrala de la Canterbury (D.14)⁴ îl explică:

Intr-adevăr, pentru toată lumea se pare că acestea sînt figurile denumite „*babewyns*” pe care artiștii le reprezintă pe pereți. Pentru unii, ele sînt desenate cu cap de om și corp de leu, pentru alții — cu față de leu și restul cu corp de măgar. În timp ce pentru ceilalți — cu capul de om, cu partea din spate de urs și așa mai departe. . .

Cînd Sfîntul Bernard evocă miracolele romanice ale „frumuseții diforme sau ale frumoasei diformități (*deformis formositas ac formosa deformitas*)”, ca peștele cu cap de patrupe, monstrul cu piept de cal și spate de capră, animalele pe jumătate om, el consideră aceeași familie de făpturi, cărora le asociază și „maimuțele dezgustătoare” (*Apologia*, 1127)⁵.

Textele care ni s-au păstrat se referă la imagistică în general, la veselă și la frescă, dar ele concordă perfect cu temele fundamentale de anluminură care au acum întîietate în mai multe ramuri. Fauna hibridă este înglobată în întregime în această definiție, dar noțiunea simiesc, care o domină de acum înainte, pune în lumină ideea unei perversiuni și a unei intervertiri filozofice a naturii. Un anti-univers și o antiumanitate se ridică în fața unei ordini stabilite și a figurilor exemplare. Nenumăratele maimuțări care se revarsă, deseori în chip impudic, de-a lungul marginilor sînt întruchiparea lor directă.⁶ Fabula literară, considerată ca unul din izvoarele tuturor fanteziilor, își are, și ea, o lume de-a-ndoaselea.

*A ce me sanble que je voie
Les chiens foîr devant le lièvre
Et la tortue chacier le loïèvre*

.....
*Einsi fuit le faucon por l'ane
Et li girfauz por le heiron,
Et li gros luz por le veiron
Et le lion chace li cers
Si vont les choses à anvers. . .**

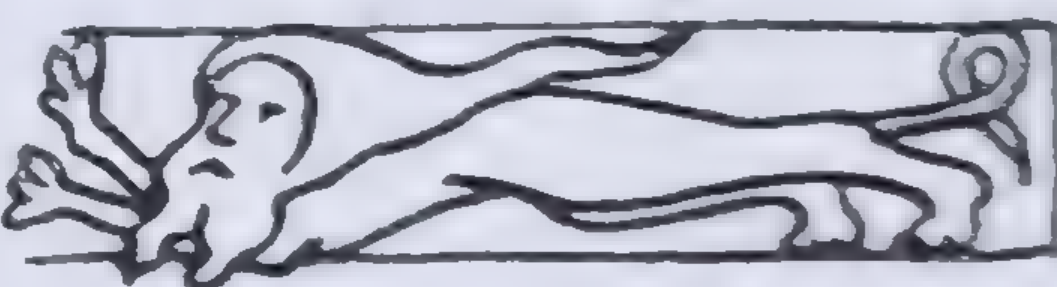
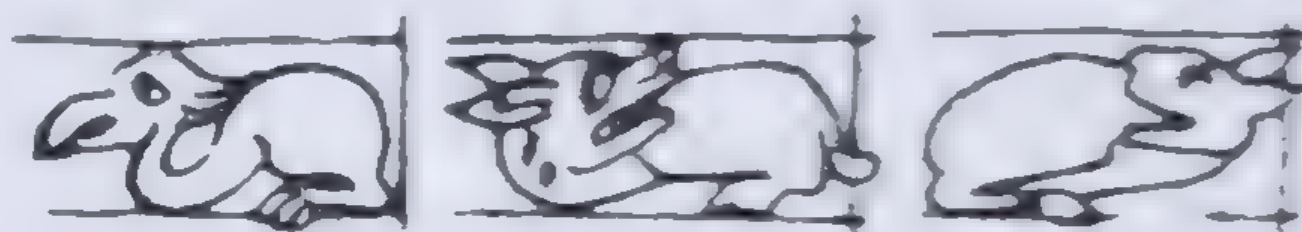
citim în Chrestien de Troyes (Clijès, c. 1170)⁷ care folosește deja cuvîntul, dînd un sens acelor *impossibilia* pitorești, a căror răspîndire va fi mare în viitor. *Miroir des fous* (înainte de 1180), *Anticlaudianus* (c. 1185) de Allain de Lille⁸ reiau tema pe care Jean d'Hanville (1184) o pune în legătură cu maimuța⁹.

În Germania, *Verkehrte Welt* fascinează imaginațiile începînd cu Reinmar cel Bătrîn (decedat 1210), pînă la aventurile lui Münchhausen¹⁰. Case clădite pe un vîrf de

A



B



C

Fig. 1 - Capete de rînduri:
A. Heures pentru uzul orașului Salisbury, c. 1280. Londra, coll. Chester-Beatty, 60. — B. Psaltire Windmill, finele secolului al XIII-lea, New York, Pierpont Morgan, 102. — C. Psaltire de la Peterborough, finele secolului al XIII-lea, Bruxelles, B. R., 1961-2.

După cum mi se pare că văd
Cîinii fugînd din fața iepurilor
Și broasca țestoasă fugînd castorul

.....
Astfel șolmul este fugărit de măgar
Și girafa de bitlan
Și dolofanul lup de porc
Și leul vinează cerbul
Și așa lucrurile merg de-a-ndoaselea. . .

ac (un manuscris din Viena secolului al XIII-lea), pământul ridicat deasupra cerului, figurează în aceste viziuni:

*Aller Wunder si geswigen,
das erde himel hât überstigen,
daz sult is viir ein Wunder wigen.
Erd ob un himel unter
das sult ir hân besunder
Viir aller Wunder ein Wunder*
(Reinmar von Zweter, c. 1250)¹¹.

Miracolul miracolelor este la baza acestor *Unsinn* care apar în regiunile unde se ajunge călărind pe o oaie albastre:

*Ich quam geriten in ein lant
ûf einer blâwen gense, dâ ich âvantiure vant...*

și unde găsim, printre altele, un erete și un corb pescuind porci într-un râu, un urs urmărind șoimul în văzduh, racul zburînd împreună cu porumbelul, trei uriași prinși într-o capcană și mușcați de un cocoș... (Reinmar von Zweter). Prin latura lor burlescă și prin implacabila lor nesăbuiță, prin imaginile precise pe care le suscită, *Lügendichtungen* — *poemele minciunii*, conțin elementele clovneriei, a cărei ecloziune pe chenarele cărții o preced. Scriind în prologul operei sale „că în acestea nu trebuie să fie tratate decât zeflemele, nebunii și minciuni vesele”, Rabelais folosește și cuvinte care corespund exact unei definiții a acestor subiecte de anluminuri.

Compoziția paginii, cu textul și cu explicația sa înțesată de desene amuzante, poate fi și ea comparată cu structura unei predici, procedînd prin contrastul dintre învățămîntul elevat și istorioarele glumețe, dintre parabole și fabulele năstrușnice¹². Franciscanii și dominicanii s-au specializat în această metodă, rezervînd de obicei divertismentele pentru partea finală — marginea inferioară a expunerii — cînd atenția slăbește. Culegeri de *exempla*, extrase din diferite scrieri, cronici, legende, bestiare, tratate geografice, au fost întocmite prin grija lor¹³. Gluma, verva, umorul epocii se găsesc înregistrate în acestea fără cel mai mic comentariu sau sugestie asupra modului de folosire și sfîrșesc prin a reînflori pe terenul lor specific. Voga acestor complicații pornește la începutul secolului al XIII-lea și scade în secolul al XV-lea.

Unele subiecte ale lui Jacques de Vitry (decedat 1240)¹⁴, precum studentul jucînd zaruri cu o pisică (XI), șoarecii de la oraș luînd masa cu șoarecii de cîmp (CLVII), scena galantă cu o călugăriță și un tînăr (LX), maimuțele (XXV și CXXVII), anticipează vinietele. Dar aceste *exempla* puteau să se refere și la decorarea manuscriselor. Cele două repertorii, figurativ și literar, se întîlnesc și se dezvoltă în același sens, astfel că s-a putut pune întrebarea dacă maimuțările și figurile grotești marginale nu alcătuiau și o diversiune de parodie, mai mult sau mai puțin în legătură, dacă nu cu conținutul, cel puțin cu caracterul cărții¹⁵. Un roman al lui Alexandru (1338—1344)¹⁶ înfățișează lupte, din care una cu un ȣap, și orchestre carica-

turale, în fața unor scene de turnir și de banchet. El oferă unul din rarele exemple de legătură directă între chenar și povestire. Deși corespunzând, prin tehnica jocului pe două registre opuse, acelor intermedii* și *lazzis*** folosite în predică și în teatru — Shakespeare și *Commedia dell'Arte* utilizează încă efectele lor —, decorul marginal se îmbogățește în sfera sa proprie și prin propriile sale elemente ca o evocare a unei lumi de-a-ndoaselea, morfologică și cu imagini, fără legătură cu temele pe care le încadrează.

În realitate, dezvoltarea sa rezultă, pe de o parte, din transformarea evului mediu teratomorf vechi, cu abstracțiile și conformitățile sale deformatoare, cu arta metamorfozei și a amestecurilor de ființe și de forme, cu poezia ficțiunii, în substanța evului mediu mai nou, și pe de altă parte, din revărsarea „elenismelor” gotice, care derivă și ele din straturile profunde și îi deschid noi căi. O viață internă țîșnește din această joncțiune, urmată de intervenții sistematice ale elementelor acolo unde toate domeniile naturii se supun artificiilor, unde toate artificiile sînt integrate în natură. O imagistică, procedee și scheme precise de compoziție se restabilesc aici în integritatea lor, legîndu-se neîncetat de formulele lor primitive. Desfășurarea are loc în decorul plantelor agățătoare și în proliferarea lor, transformînd flora în faună, repopulînd lumea sa de funambuli, cu toate creaturile imaginației care se aflau la îndemîna sa. Diversitatea diferitelor școli este definită prin dozajul celor două tabere contrarii. Sistemul se răspîndește urmînd aceeași traiectorie și în același timp cu ornamentația zoomorfică sculptată, cu un accent mai pronunțat la periferia Nord-Vest și Nord-Est¹⁷ și cu o restrîngere în decadele din jurul anului 1400, care corespunde unei perioade tranzitorii, între două faze.

2

Psaltirea care a fost executată în 1284 pentru Alfons, al doilea fiu al lui Eduard I, zisă *Psautier Tenison*¹⁸, este în general citată, împreună cu Petrus Comestor d'Ashbridge (c. 1283), în fruntea seriei engleze influențată de aporiturile franceze la ecloziunea formelor noi. Plantele agățătoare, care se răsfrîă pe margini, exprimă aceeași prospețime ca pe continent. Dar luptele și urmăriile, care se derulează de-a lungul tijelor, amintesc încă violența romanică. Dragoni zebrați și grifoni crînceni se învecinează cu păsările cocotate. În *Psaltirea Windmill*¹⁹ de la finele secolului al XIII-lea, care-și datorește numele morii de vînt minuscule de pe prima pagină, ilustrația este plină de grație afectată, pe care Cockerell a calificat-o „pariziană”, în timp ce, la capetele de rînduri, se extinde o faună stranie: capete cu labe de pasăre, combinații de patrupede și

* Divertisment între două piese ce alcătuiesc programul unei reprezentații teatrale. (N. Tr.)

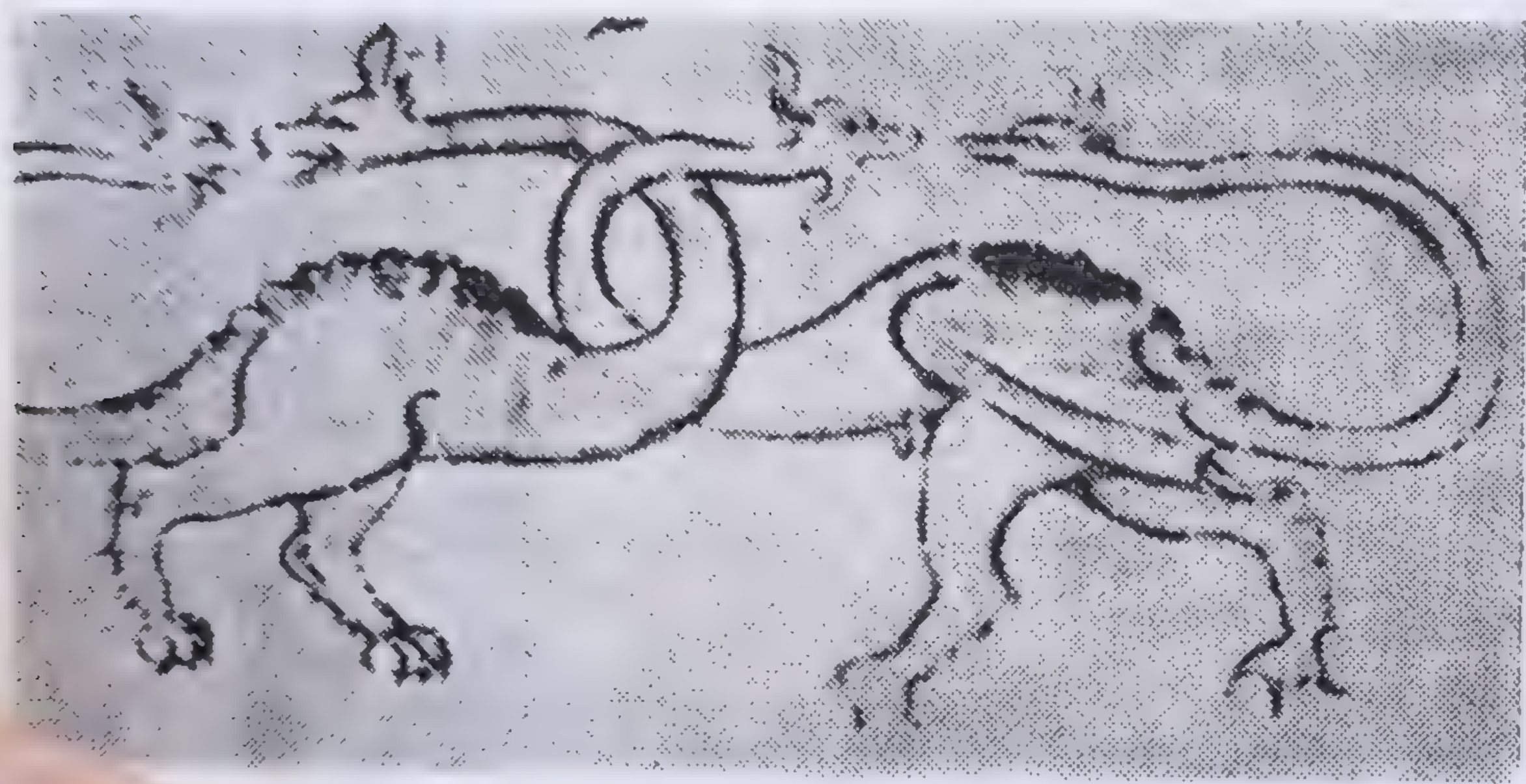
** Pantomimă comică, în teatrul italian. (N. Tr.)

de *entrelacs*, bazeți monstruoși alungându-se pe toată lungimea rîndului, animale cu mâini țîșnind din spate sau de la piept, picioare coafînd capul ca un panaș, ajung la ceva inimaginabil, plecînd de la invențiile trecutului. Figurile se răsfrîă descori, chiar pe margini. Desenul lor este ferm și delicat.

Capetele de rînduri din *Heures* pentru uzul lui Salisbury (finele secolului al XIII-lea)²⁰, cu animale avînd corpurile încrețite ca un acordeon, cu gîturile asemenea unor șerpi păroși, au fost considerate ca apropiate de aceste compoziții (fig. 1), în timp ce alte manuscrise, prima Psaltire de la Peterborough²¹, de exemplu, încă păstrează caracterul romanice al creaturilor multiplicat în coloanele textului, dragoni, dragoni cu tors de om, sirene-păsări, sirene-pești.

Cele trei școli insulare din prima jumătate a secolului al XIV-lea, Estul englez, grupurile Psaltirii reginei Mary și ale *Psaltirii Tickhill*, continuă această dezvoltare pe

Fig. 2. Bestiar marginal: Psaltirea reginei Mary, c. 1308. Londra, British Museum, Royal 2 B. VII.



- aceleași baze. Psaltirea dăruită de călugărul Ormesby mănăstirii benedictine din Norwich (c. 1300)²², care aparține primei din aceste familii, își desfășoară marginile cu aurul, roșul și albastrul lor dense pe mai mult din jumătate din suprafața paginii. O sevă nouă țîșnește din rînsourile încărcate cu frunze cărnoase și adăpostind vietăți afe-rate. Plantele sînt deseori dragoni, figurine cățarate, făpturi fantastice dintre care mai multe au coada terminată cu o mîină. Regăsim aici luptătorii din Psaltirea de la Belvoir Castle și hidra din *Apocalipsul* anglo-normand cu patru capete, din care numai unul tăiat de un războinic. Doi iepuri, care alături se bat cu o măciucă și o sabie, apar ca o caricatură a bazaconiilor. Dragoni zebrați, pești, patrupede cu gîturi formînd noduri complexe și torsade regulate anima capetele de rînduri prin sinuozitățile de cifre stabilite de secole și printr-o agitație spontană. Flora și fauna adevărate, asamblările factice și speculațiile geometrice cele mai aride se asociază aici în aceeași ecloziune și se răspîndesc împreună. Invazia naturii gotice provoacă integrarea tuturor formelor, a tuturor imaginilor, în domeniul său.

Fig. 3. Bestiar marginal: Tratatul lui Walter de Milemete, 1326-1327. Oxford, Christ-church. (Lipsă marginea stîngă).

În Psaltirea reginei Mary (c. 1308)²³ care, dealtfel, reia integral reprezentările zodiacului și din *Travaux des Mois* după un manuscris din secolul al XI-lea²⁴, întreg



Bestiarul se regrupează pe margini. Urmărind îndeaproape versiunea lui Pierre le Picard, nu este vorba numai de specii curențe. Cincizeci de animale stranii care nu figurează în nici un text, o maimuță cu coarne de cerb, o sirenă-pasăre avînd aripi membranoase pe spate și aripi cu pene pe cap, un om fără brațe, căruia îi iese din spate un corp omenesc, „gryli“, adică creaturi formate prin asamblarea capetelor omenești și de animale, „patrupede cu două labe“, luate din gliptica antică sau de pe monedele anglo-saxone²⁵, completează pentru prima dată menajeria științelor naturale (fig. 2). Joncțiunea celor două serii — ilustrații ale fabulelor literare, reproduceri de fapte fabuloase provenind din fondul pur figurativ — se produce în mod natural pe chenarele unei cărți.

• *Psaltirea Tickhill*²⁶, executată între 1303 și 1314, la Worksop, unde se afla, începînd din 1187, unul din Bestiarele cele mai renumite de la sfîrșitul secolului al XII-lea, este, împreună cu manuscrisele în legătură cu ea, cel mai puțin de factură engleză din aceste trei grupe. Figurile grotesti marginale (capete de tauri înaripați, animale mici cu un cap la fiecare extremitate a trunchiului), capetele de rînduri (pești, dragoni, hibrizi antitetici) sînt aici destul de numeroase, febrile. Fără a avea aceeași virulență, ele au un sens poate mai accentuat de scornitură. Seria a fost considerată ca fiind în legătură mai puțin cu Parisul decît cu nord-estul Franței. Dar Anglia teratomorfă se reafirmă puternic în cursul celui de-al doilea pătrar al secolului al XIV-lea.

Tratatul *La Noblesse, la Sagesse et la Prudence des Rois* de Walter de Milemete (Londra? 1326—1327)²⁷ împarte marginile, potrivit unei tradiții insulare, în compartimente dreptunghiulare, fiecare cu un *entrelacs*, un personaj sau



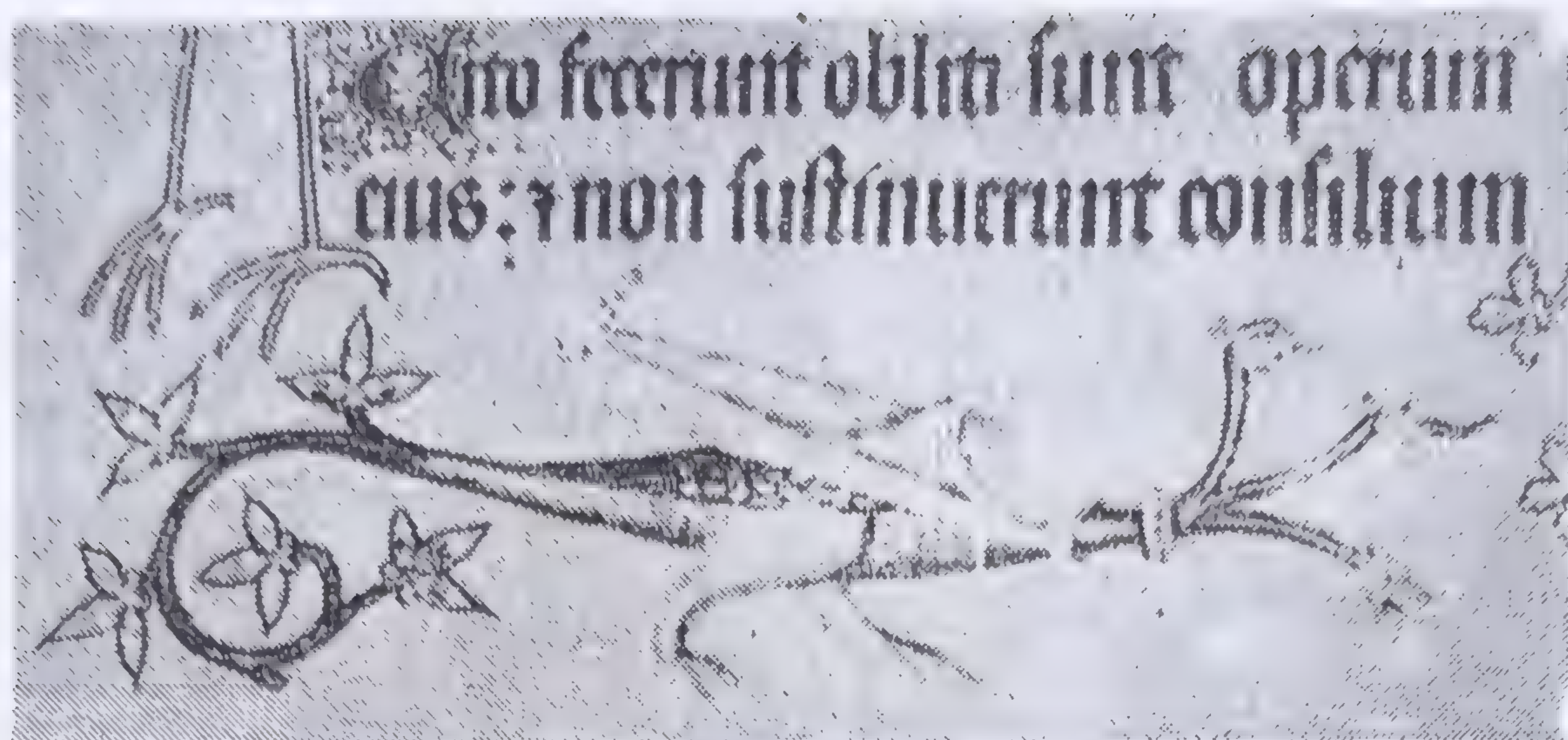


Fig. 4. Bestiar marginal:
Psaltirea Louterell, c. 1340.
Londra, British Museum,
Add. ms. 42130.

un animal: trifrontal, dragon-rinsou, sirenă-pește, pasăre sau patruped cu cap omenesc, desenul fiind amplu și cu nerv totodată (fig. 3). Manierismul gotic se apropie aici de manierismul romanic mai colorat și mai robust, păstrându-și chiar în pitoresc calitate monumentală. *Psaltirea Louterell* (c. 1340)²⁸ cuprinde cea mai extraordinară colecție de bas-reliefuri. Familia romanică a monștrilor cu corp dublu și un singur cap, cu corp unic și cap dublu, prezintă aici o nouă ramură de rumegătoare, de câini și de bufnițe. O pasăre bicefală este situată deasupra unui corp omenesc dublu cu

două labe. Două fețe omenești se ivesc de fiecare parte a unui corp cu o mască la mijloc. Întîlnim de asemenea o vacă cu coadă de cocoș, cu aripi de fluture, un cap avînd drept acoperămînt un pește și o dansatoare acrobatică cu picioarele în aer, transformate în pasăre. Dragonul cu roți constituie cel mai vechi exemplu ce ne-a parvenit de asamblare a unui corp viu cu un obiect neînsuflețit. Creaturile sînt mari, feroce, ocupînd deseori o margine întreagă de pagină (fig. 4). Unele din părțile lor par a fi din lemn pictat, asemănătoare cu piesele de schimb ale unui joc, dar fețele dramatice, capetele de animal cu ochi mari rotunzi, cu ciocuri corioate, cu expresie încordată, conferă acestor montaje un caracter cu atît mai tulburător. Apărînd pe același spațiu al marginilor paginilor în care sînt înfățișate cu precizia unui document istoric scene ale vieții contemporane engleze (o căruță țărănească, diligența doamnelor din familia regală), această faună de-a-ndoaselea reprezintă fața lor chinuită. Manuscrisul provine din Estul englez a cărui ultimă acțiune se manifestă, după o perioadă de întrerupere atribuită ciumei negre, în mai multe cărți destinate familiei Bohun (c. 1370)²⁹, unde regăsim încă figurile uimitor de romanice prin brutalitatea și rigoarea trăsăturilor.

3

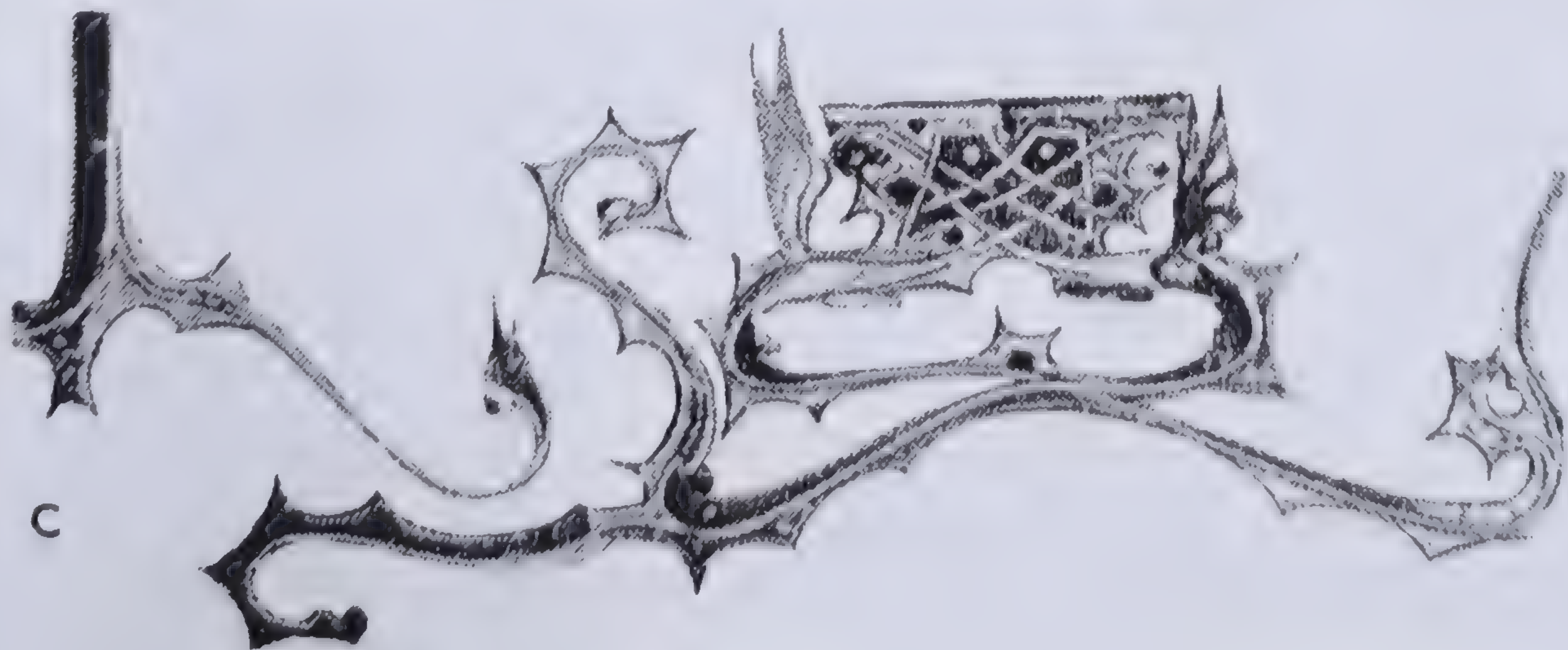
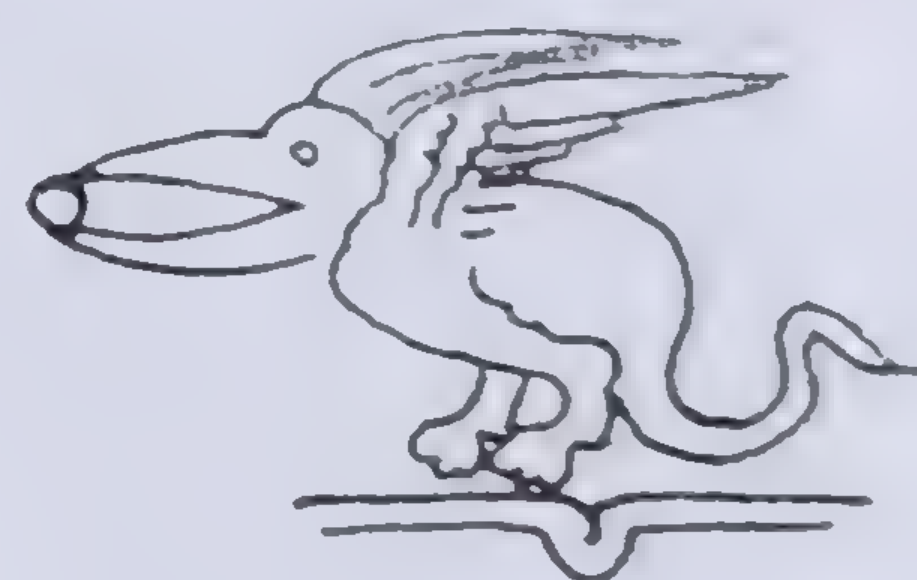
Față de aceste serii engleze evoluînd în același sens, iată că în centrele pariziene, de unde au venit principalele renovări, se găsesc de asemenea principalele focare ale rezistenței față de dezvoltarea figurilor grotești marginale. Familia manuscriselor, care se eșalonează, începînd cu Evangheliile de la Sainte-Chapelle (1260—1270)³⁰, pînă la *Chansonnier* din Paris (începutul secolului al XIV-lea)³¹, valorifică cu subtilitate deopotrivă abstracția și viața, multiplicînd, pe de o parte, făpturile filiforme din ce în ce mai imperceptibile în rinsouri și în *entrelacs* care rivalizează cu labirinturile celte, pe de altă parte, animalele mici și păsările cățarate, mai apropiate, în cea mai mare măsură, de natura carolingiană decît de fanteziile romanice. Animalele, încorporate în ornament, se amplifică și contururile lor se destramă odată cu ecloziunea unei flore mai stufoase de la sfîrșitul secolului al XIII-lea³² (fig. 5 și 6). Uneori, adevărate capete de frunze se balansează pe gîtul lor. Figurine romanizante, printre care un dragon cu o dansatoare în cerc, un dragon cu cap de pasăre, ținînd o perlă în cioc, potrivit



A



B



C

Fig. 5. Dragoni și figuri grotești pariziene: A. Evangheli, finele secolului al XIII-lea. British Museum, Add. ms. 17341. — B. Decretul lui Grațian, 1314, Paris, B. N., lat. 3808. — C. Evangheli de la Saint-Chapelle, 1260—1270. Paris, B. N. lat. 17326.



Fig. 6. Figuri grotești și dragoni parizieni: A. Cîntăreț din Paris, 1280—1315. Montpellier, Facultatea de medicină, 196.—B. Evangheliile de la Sainte-Chapelle, 1260—1270. Paris, B. N., lat. 17326. — C. Breviar al lui Filip cel Frumos, atribuit lui Maître Honoré, înainte de 1296. Paris, B.N. lat. 1023.

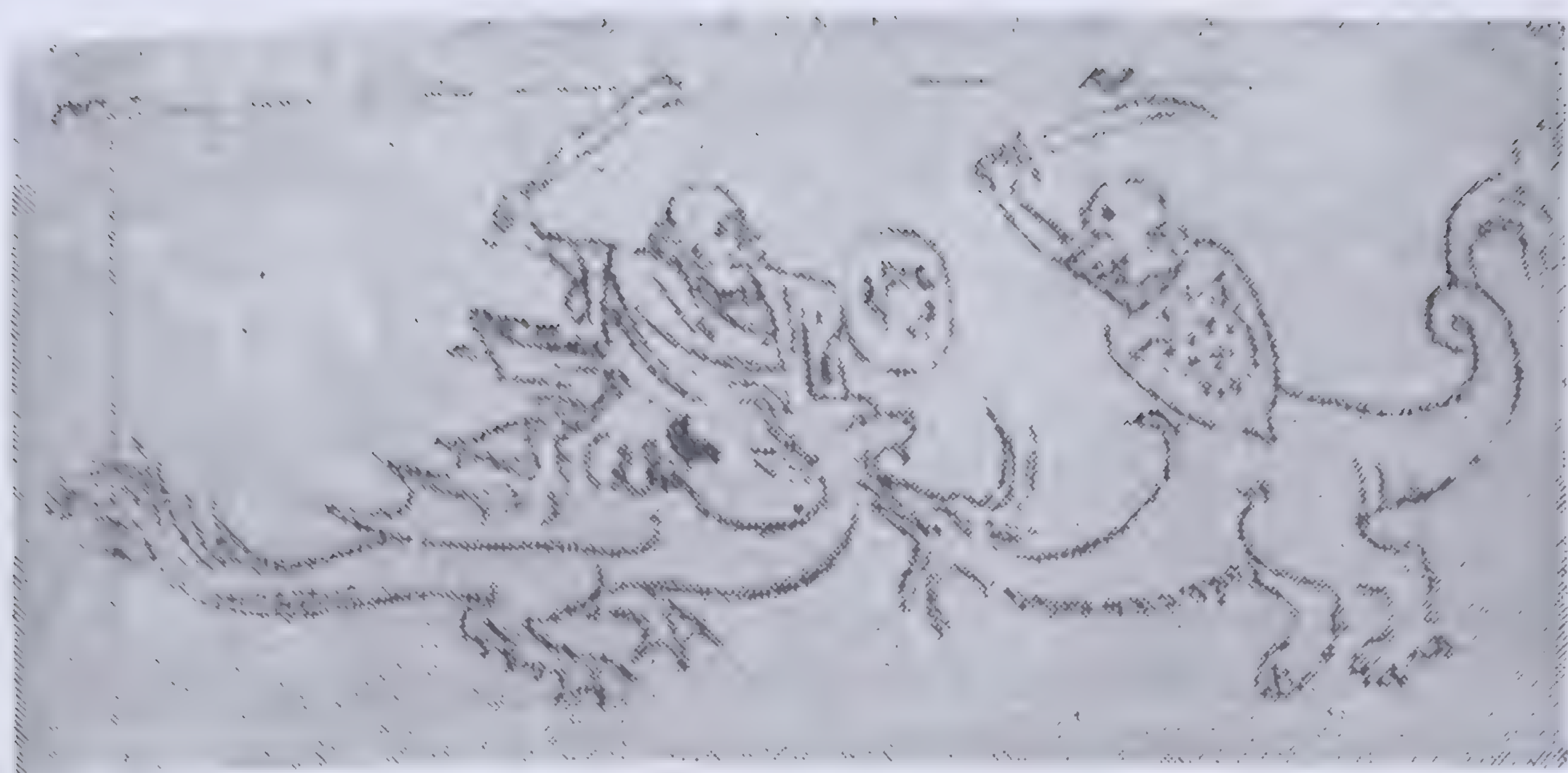
obiceiului sassanid*, devin numeroase, la rîndul lor, într-un Grațian din 1314 care, după Porcher, a fost probabil executat chiar la Paris, scrib fiind însă un englez³³.

Totuși, înflorirea cea mai puternică a acestor capricii se datorește lui Pucelle. Libelule, fluturi și păsări ușoare filfiie în jurul antenelor, punctate de frunze, care se termină deseori cu dragoni, cu trunchiuri omenesti și cu himere bicefale în *Breviarul* de la Belleville** (1323—1326)³⁴. La partea de jos a filei 37, o făptură alcătuită dintr-un tors omenesc ieșind din spatele unui animal face parte dintr-o categorie de făpturi din *Psaltirea* reginei Mary. Același animal este reprodus la fila 83 din *Heures* pentru uzul Parisului, așa-numit din Savoia (c. 1330)³⁵ fiind în corelație cu arta maestrului (fig. 7). Între timp *Heures* ale Jeannei d'Evreux (1325—1328)³⁶ realizează capodopera nebunească a acestor *marginalia* de pe continent. Cartea minusculă — mai puțin de nouă centimetri jumătate pe mai puțin de șase — conține aproape nouă sute de motive, a căror virtuozitate de execuție depășește mijloacele materiale ale văzului și ale mîinii.

Creatura specifică, purtînd pe spate un trunchi de personaj, nu figurează numai pe bordură (fol. 174). Ea se strecoară și între asizele coloanei textului, lăsînd capetele și

* Se referă la dinastia care a domnit în Persia de la 226 la 651. (N. Tr.)

** Reședința cantonului Rhône, arondismentul Villefranche, în Franța. (N. Tr.)



A

B

C



pieptul în afară (fol. 31 și 73). Marginile manuscrisului sînt invadate complet de excrescențele capetelor de rînduri care constituie, ca în *Psaltirea Windmill*, latura dominantă a decorării sale. Sirene-marine, dragoni, urmăriri de cerbi, pești reiau teme romanizante prin excelență. Două himere încrucișate, cu cozile prinse în două rînduri vecine, își proiectează curbele simetrice (fig. 8). Dar ghidușenia sclipește în același timp cu o vervă care sfidează toate malițiozitățile imaginației. Un țap muzicant, cu o falcă drept violă și o greblă ca arcuș, scapă dintr-un capăt de rînd, unde este urmărit de un dragon. Nu lipsește barba unui animal cu cap de om, iar gîtul unui melc se strecoară, lung, ca un șarpe. Oameni cu coadă în loc de picioare, țîșnesc, agitînd arme, trompete, cărți, țitere, înșfăcînd animale. Unul dintre ei își scoate capul de pe umeri, ca pe o pălărie. Un drăcușor iese din ulciorul strîns între litere. Oroarea și grația își dau mîna în chip straniu în aceste desene microscopice, cu contururi ferme, cu volume vapo-roase, care se apropie de fantasmagoriile engleze nu numai prin exuberanța lor barocă, ci și prin motive precise. Au fost puse alături de *Heures* flamande din 1320³⁷, ale căror figuri semimarginale derivă dintr-un prototip comun.

Breviarul zis al lui Carol al V-lea (înainte de 1380)³⁸ reia un oarecare număr din aceste teme, fiind apropiat mai ales de Breviarul de la Belleville, dar Parisul devine în general din ce în ce mai discret în privința monștrilor.

Fig. 7. Animalul cu tors omenesc: A. *Psaltirea reginei Mary*, c. 1308. Londra, British Museum, Royal 2. B VII. — B. *Heures de Jeanne d'Evreux*, 1325—1328. New York, Metropolitan Museum. — C. *Heures pentru uzul Parisului*, c. 1330. Paris, muzeul Jacquemart-André ms. I (mărită).

Dragonii se pierd pînă la urmă în frunzișurile și în ramurile care i-au animat către 1300, în timp ce figurile grotesti se răresc în raport cu micile păsări cocoțate, desenate cu haz. Fanteziile grupului Pucelle sînt ca un foc de artificii, după care urmează o acalmie.

Dezvoltarea este mai constantă, mai regulată în tot lanțul atelierelor periferice din nord, unde aporturile noi se grefează în mod diferit pe sistemele locale, perseverînd în obsesia „lumilor de-a-ndoaselea”. În nord-vest, ea preia direct continuarea seriei anglo-arteziene, marcată prin dragonii zebrați, făcînd să intervină flora și geometrismul pariziene și revărsînd pe ramurile plantelor agățătoare o multitudine de funambuli din cei mai ciudați.

Decorarea cărții *Histoire du Graal* de Robert de Borron inaugurează³⁹ această fază către 1280. Meandrele dragonilor reiau abstracțiile din Evangheliile de la Sainte-Chapelle pe o scară mai largă și mai solidă. Rinsourile se încarcă cu capete, deseori duble, cu țapi și cu oameni avînd trăsături șirete, uimitori de vii. Un personaj înarmat cu o spadă are drept gît o tijă lungă. Ființele compozite sînt în mișcare, numeroase, de o virulență și de un umor fără margini. Un cap de pasăre cu labe este dublat de o pasăre întreagă, care îi stă deasupra ca o creastă. Un cap omenesc cu o coroană este unit de un cap de pasăre în apropierea unui om pe picioroange (fig. 9). Personaje deghizate în animale se amestecă cu această faună (fol. 261, 295^v, 339^v). Unul dintre ele se află într-un sac păros cu un cap de cerb. O deschizătură la mijloc lasă să-i apară fața (fig. 12). El merge pe o ramură suspendată, terminîndu-se cu un dragon, însoțit de un cimpoi și de două trompete din care cîntă un spiriduș bifrontal. O atmosferă de mascaradă și de sărbătoare domină toate aceste transfigurări. Marginea explodează ca o chermeză.

Manuscrisul, considerat ca unul din monumentele cele mai importante ale picturii din Nordul Franței, în a doua

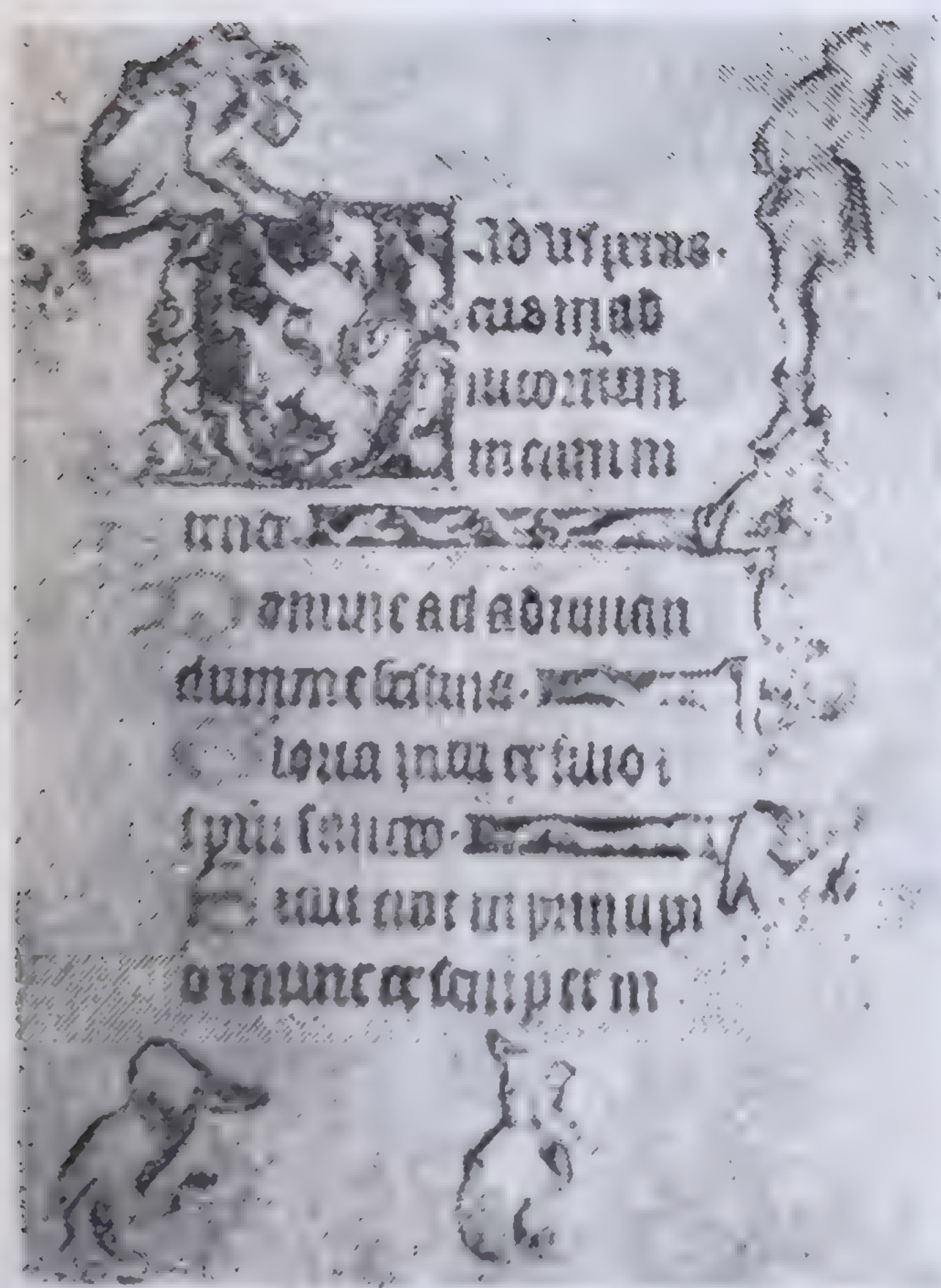
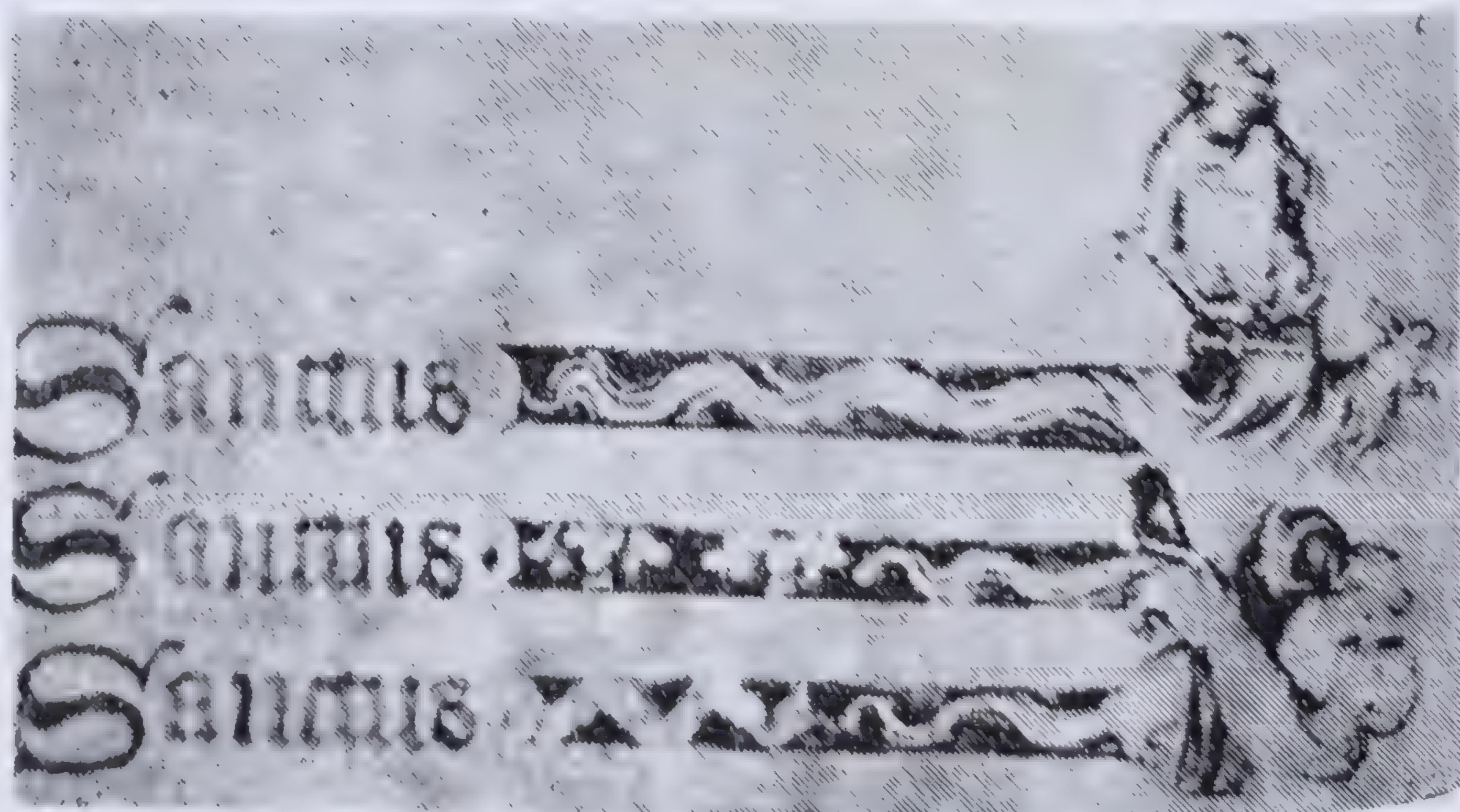


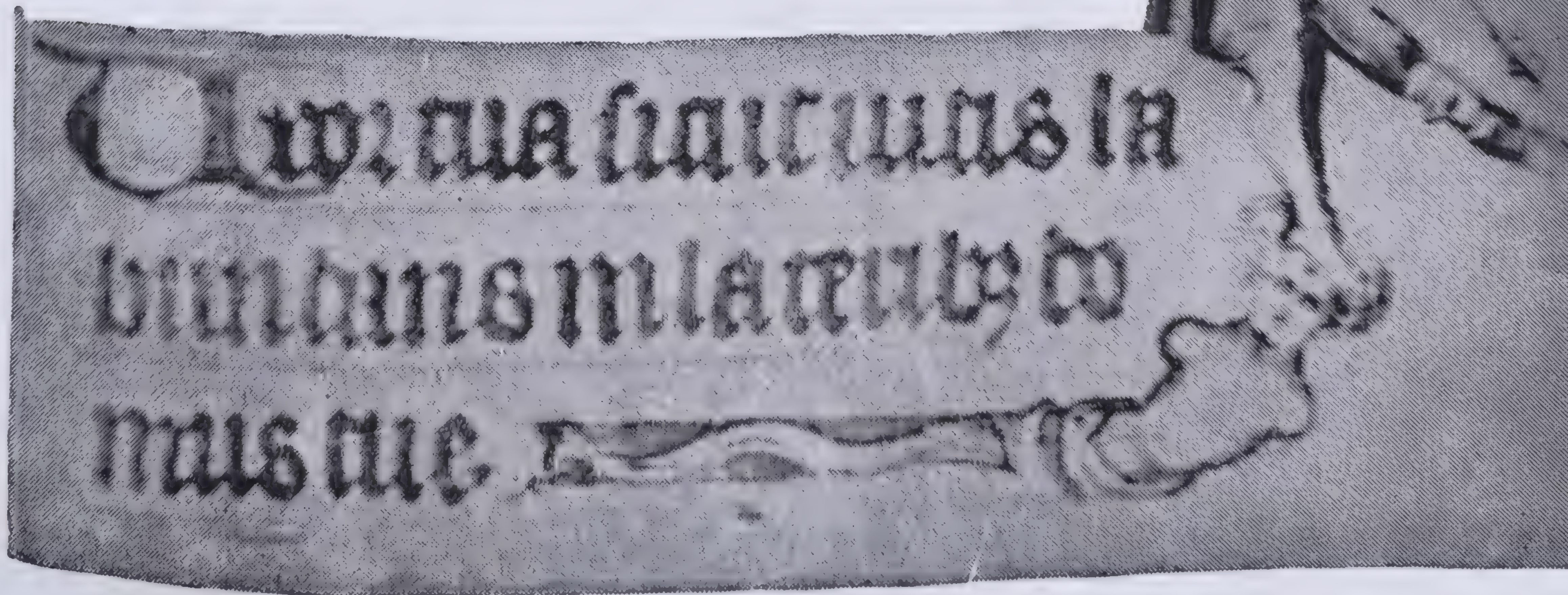
Fig. 8. Capete de rînduri:
Heures de Jeanne d'Evreux,
1325—1328. New York, Metropolitan Museum.



jumătate a secolului al XIII-lea, statornicește un program al acestor combinații, pe care îl regăsim în mai multe ateliere regionale. O Psaltire franciscană din 1290 aproximativ⁴⁰ reia elementele anluminurilor sale, inclusiv capul dublu de țap, la o scară mai mică. *Livre d'Heures* de la Théroutanne, Marsilia și Paris (finele secolului al XIII-lea)⁴¹, în care același cap de cornut apare ca o amprentă a grupului, și o Psaltire din Théroutanne (c. 1300)⁴² abundă în giumbuşlucuri de aceeași speță cu o netă predominare a grylilor. Figuri alerte, în deformarea și în bizareria lor, țîşnesc pe ramurile și pe dragonii care păstrează deseori urmele dungilor lor.

Dragonii zebrați, cu un specific atît de diferit de dragonii „parizieni”, reduși la cifre simple sau integrate în vegetația stufoasă, domină încă pe bordurile mai multor manuscrise arhaizante din aceeași perioadă⁴³. Dar micile figuri marginale se răspîndesc, și ele, ca o puzderie în toate centrele novatoare. Păsări, cîini cățarați, în aurit, iguane cu aripi aurite, grupuri antitetice, patrupeze cu cozi înălțuite, gryli cu perle în cioc, vînători, muzicanți abundă într-o serie de cărți de o calitate și de o bogăție inegale, în comparație cu Arras⁴⁴. Într-o Psaltire picardă (c. 1290)⁴⁵, care, dealtfel, reproduce marile reptile cu corp dublu și cu cap omenesc din Psaltirea de la Liège, unele figuri sînt însoțite de inscripții care le situează în mediile regionale. Astfel, femeile dansînd, citind, în fața monștrilor, sînt „*dame Marole le bel*”, „*dame de Morvel*”, „*la demiselle d'Aties*”. „*Me dame de Wavenies*” stă de vorbă cu un dragon. Legende, raportate de unul din primii posesori ai manuscrisului, adaugă o notă de zburdălnicie lumii sale plină de himere și de maimuțe (fig. 10), jucîndu-se pe baghetele de încadrare, și o transpun, dintr-o dată, într-o realitate prezentă.

În *Heures* zise ale lui Mahaut d'Artois (începutul secolului al XIV-lea)⁴⁶, un trîmbițaș, în picioare pe frunzișuri fragile, travestit în cerb, avînd cap cu coarne magnifice, reia tema deghizării din cartea lui Borron. Vedem aici și un cap stînd direct pe picioare, cu scut și armă în mîini, pe care îl regăsim în Breviarul Sfîntului mormînt, de la Cambrai⁴⁷. Mai cu seamă figurile identice stabilesc anumite ja-



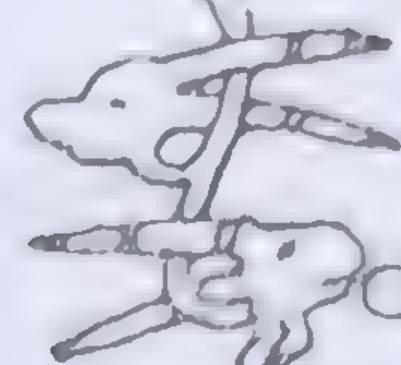
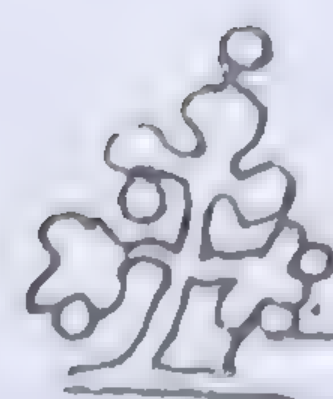
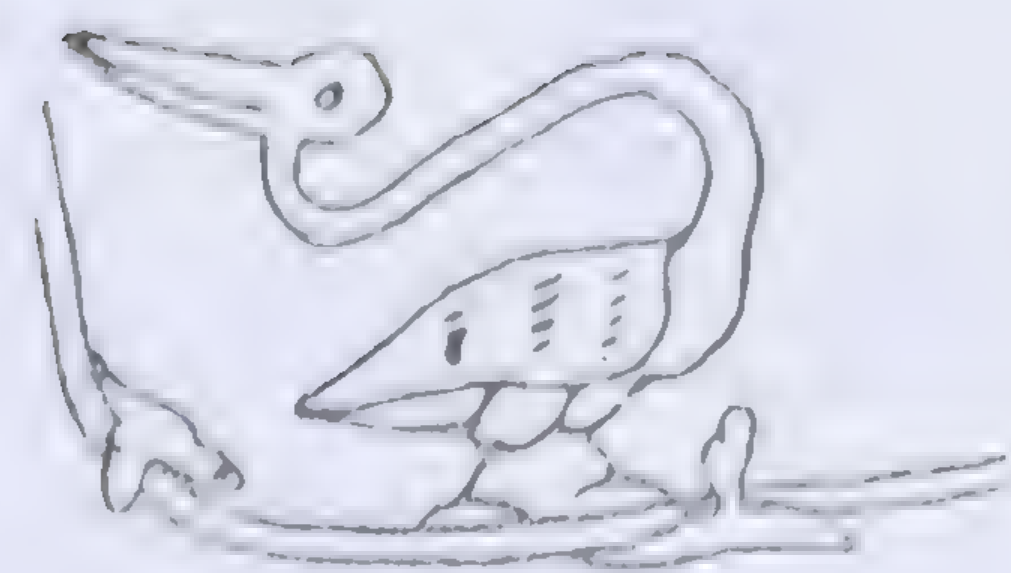


A

Fig. 9. Bizarerile marginale: A. Robert de Borron, *Histoire du Graal*, c. 1280, Paris, B. N., Fr. 95. — B. *Psaltire franciscană* (Thérouannes, c. 1280, Paris, B. N., lat. 1076, — C. *Heures de la Thérouanne*, sfârșitul secolului al XIII-lea, Paris, B. N., lat. 14284.



B

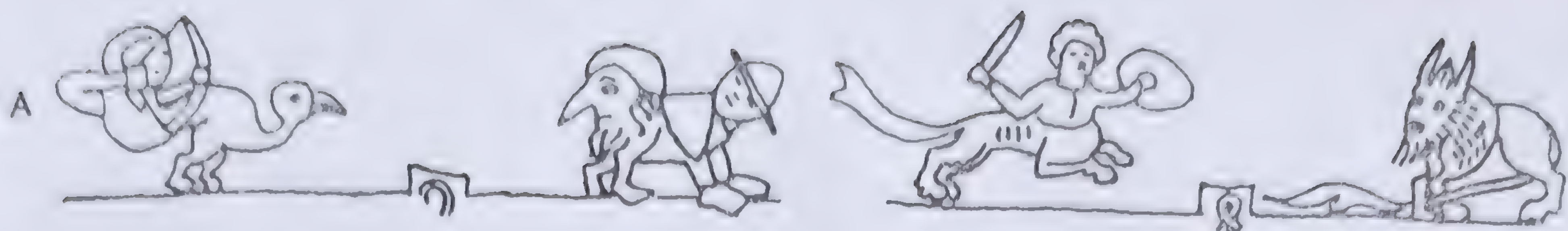


C



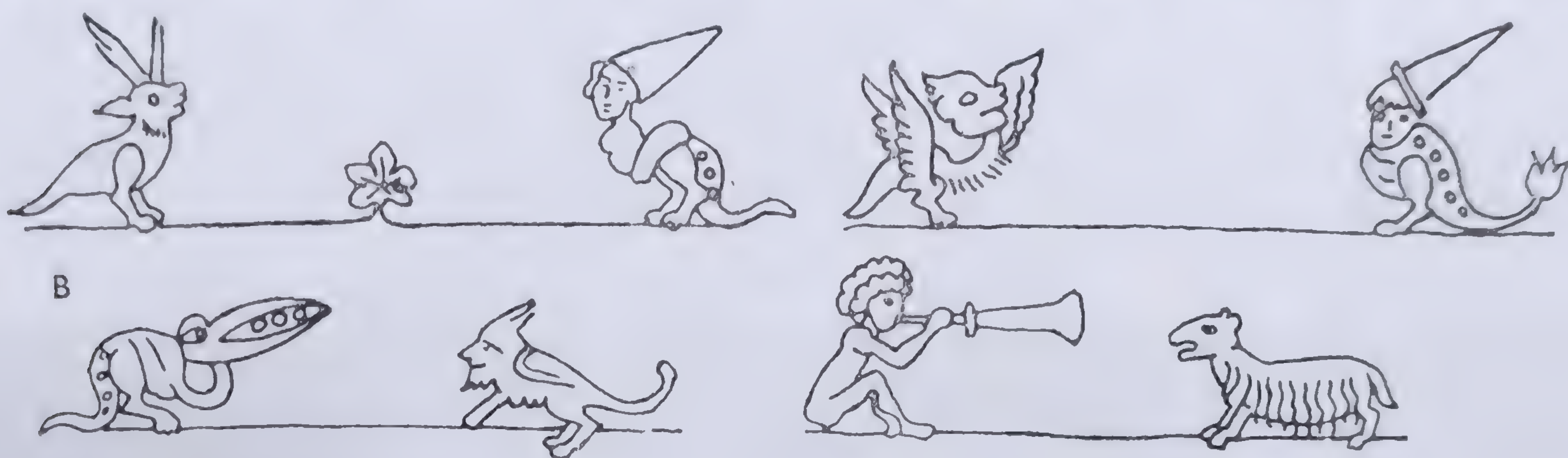
loane ale vastelor repertorii încâlcite, răspîndindu-se pe aceeași bază. Manuscrisul conține, pe de o parte, o floră și dragoni îmbucătăți ca la Maître Honoré, pe de altă parte, animale specific romanice, cu corp sau cap duble, înlanțuite, încrucișate în scheme rigide și simetrice (fig. 11). Romanul lui Alexandru, decorat probabil la Bruges, pe baza unei comenzi engleze sau pentru un englez, de Jean de Grise (1338—1344)⁴⁸, multiplică măștile reprezentate deseori în aceste școli învecinate (fig. 12). Personaje, avînd capete de capră, de măgar, de cîine, de bou, de iepure, de vulpe, de vultur, se avîntă de-a lungul tijelor întinse pe borduri, ca într-un circ, cu femei nedeghizate. Pelerinele, care fac parte din această împopoțonare, sînt uneori marcate cu blazoane. Un om, a cărui figură are două reprezentări, se îndreaptă către un cerb, pe pieptul căruia apare al doilea chip, cu corpul vîrît în pielea acestuia, ca într-un gryl. Desenele aduc o documentație detaliată asupra costumelor de sărbătoare și ale teatrului epocii. Spectacolul se derulează în continuarea năstrușniciilor marginale, cu creaturi supranaturale (iepurile ducînd oameni avînd mîinile și picioarele legate, cocoși pe picioaroange) și în aceeași atmosferă de vrajă. Frunzișurile bogate și decupate provin din Estul englez.

Grisaille-urile, corespunzînd aceloră din *Psaltirea* reginei Mary, în Anglia, și ale lui Pucelle, în Franța, apar și ele, din timp în timp, în această zonă. Cele din Cartea de rugăciuni pentru cei din Saint-Vaast (a treia și a patra decadă a secolului al XIV-lea)⁴⁹, cu gryli și centauri-muzicanti, sînt de o finețe remarcabilă, cele din *La Quête du Graal* de la Arsenal⁵⁰, semnată în 1351 de Pierart dou Tielt — originar din Tournai — de o vigoare aproape



populară. *Heures* ale Margueritei de Beaujeu (c. 1361)⁵¹, reunind aproape o mie două sute motive de împodobire, au fost atribuite, fără temei valabil, aceluiași pictor. Plante cu capete, plante cu trunchi omenesc, dragoni fără cap cu tije drept gât, ca la războinicul din cartea lui Borron în care găsim și pe trompetistul bifrontal, cu un instrument dublu, șerpuiesc pe borduri. Animale mici, cu ciocuri de

Fig. 10. Drăcovenii marginale: A. *Psaltire și Livre d'Heures* pentru cei din Saint-Amand, începutul secolului al XIV-lea. Paris, B. N., lat. 13260. — B. *Psaltire picardă*, c. 1290. Paris, B. N., lat. 10435.



pasăre, încolăcindu-se în jurul corpului lor, reptile cu cap de iepure, melci fără cochilie, avînd cap omenesc, animale în cochilie, păsări, pești în X, dau năvală (fig. 13). Capul unei femei cățărîndu-se pe o ramură suspendată se separă de gât ca într-un capăt de rînd din *Heures* ale Jeannei d'Evreux și zboară. Membre detașate se agită în jurul capetelor. Lumea, desfrînată de o imaginație metodică, țîșnește printre fluturi și păsări, în lumina unei plăci de aur. Marginea este ca o margine vrăjită, transfigurînd orice lucru care pătrunde în ea. Ansamblul este suma subiectelor și formelor din cea mai de pe urmă fază.

La periferia Nord-Est, grupul din Champagne și grupul din Lorena nu evoluează în același mod. Pe Biblia catedralei din Reims (începutul secolului al XIV-lea)⁵², se ridică pe o bordură antene lungi terminîndu-se cu buchete de iederă sau de frunze de stejar, înrudite cu vegetația sculptată de pe monument, sau cu trunchiuri de personaje (îngeri și muzicanți) și de animale (monștri și cerbi) cu o caligrafie aridă și în culori de o strălucire aparte. Nici funambuli, nici capete de rînduri zoomorfice nu alterează echilibrul monumental al paginilor sale mari. Rămîi sur-

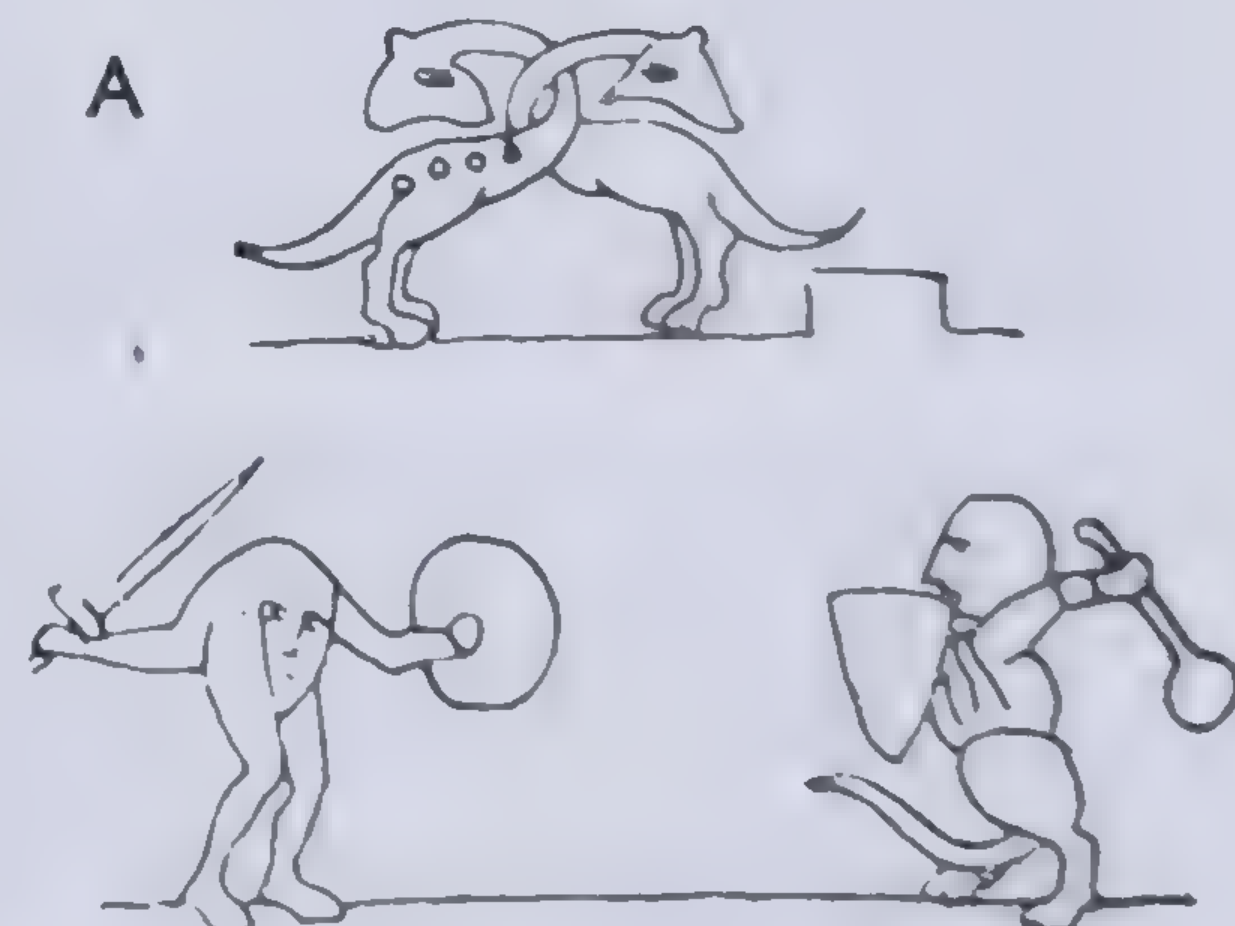
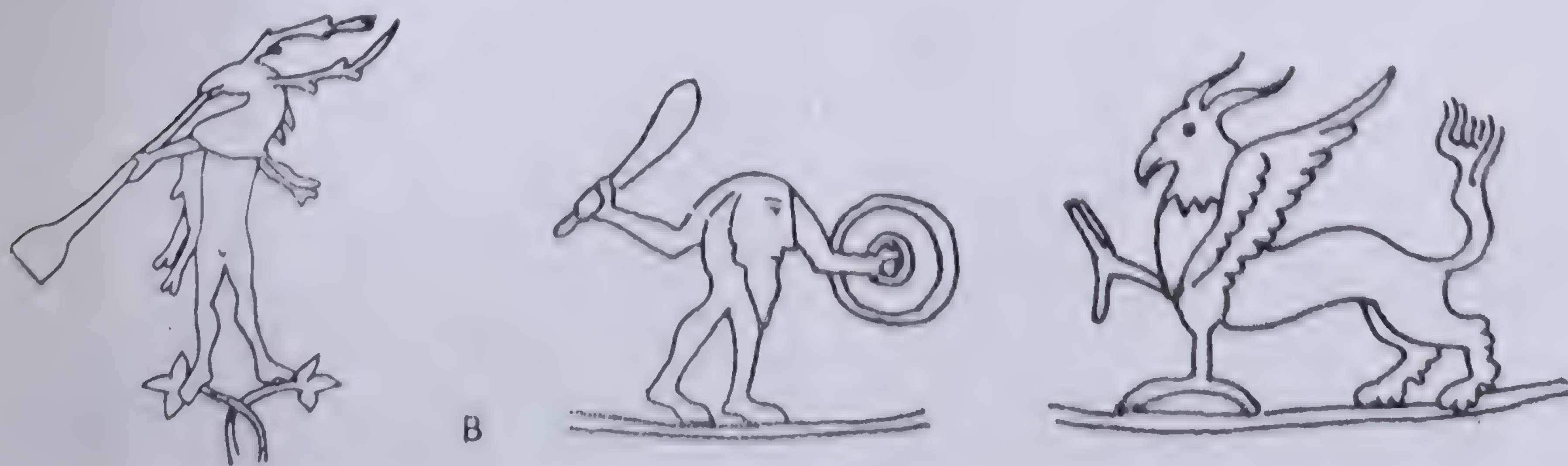


Fig. 11. Ciudățeni marginale: A. *Breviar al sfântului mormint de la Cambrai*, c. 1290. Cambrai, 102-103. — B. *Heures zise ale lui Mahaut d'Artois*, începutul secolului al XIV-lea. Cambrai, 87.

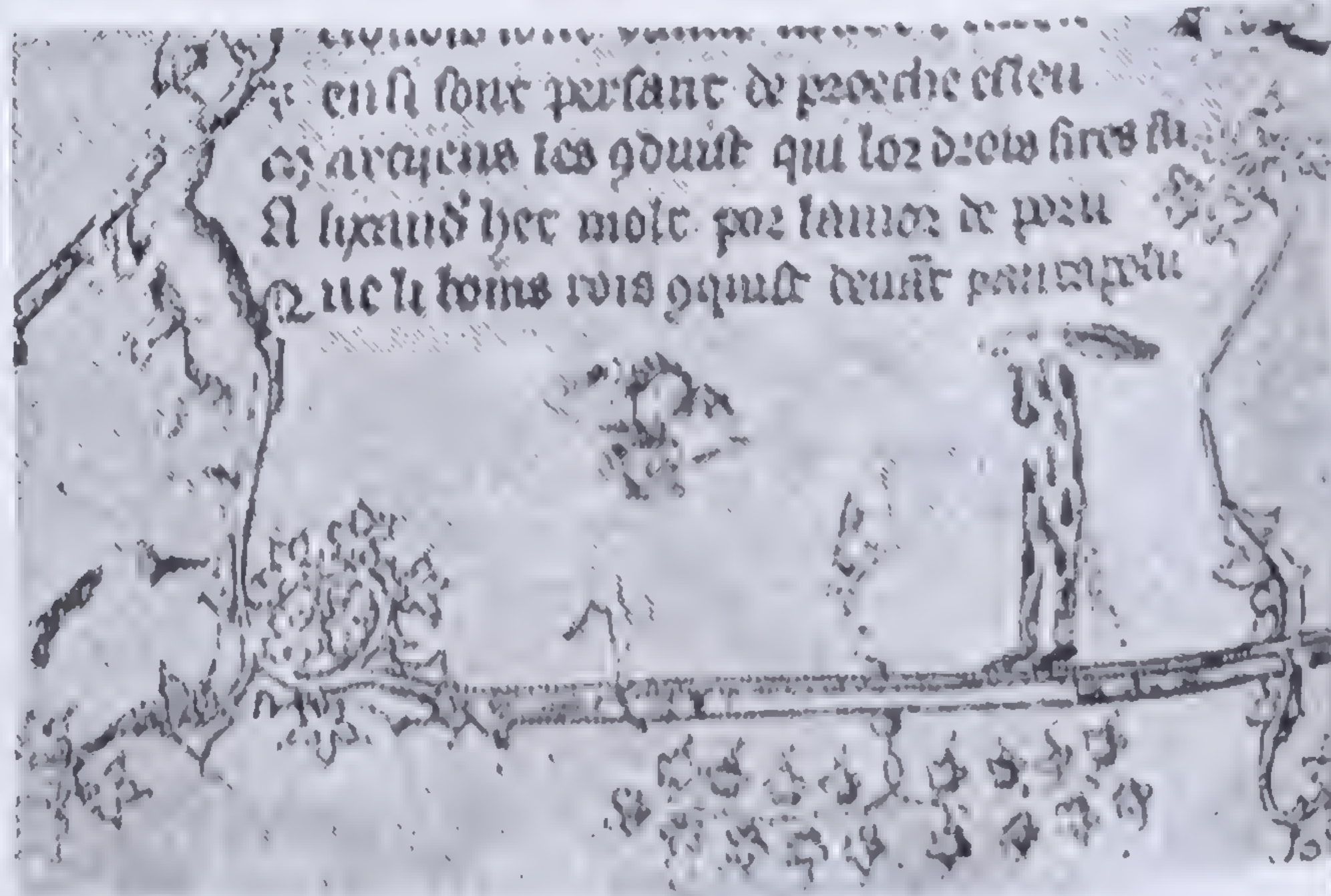
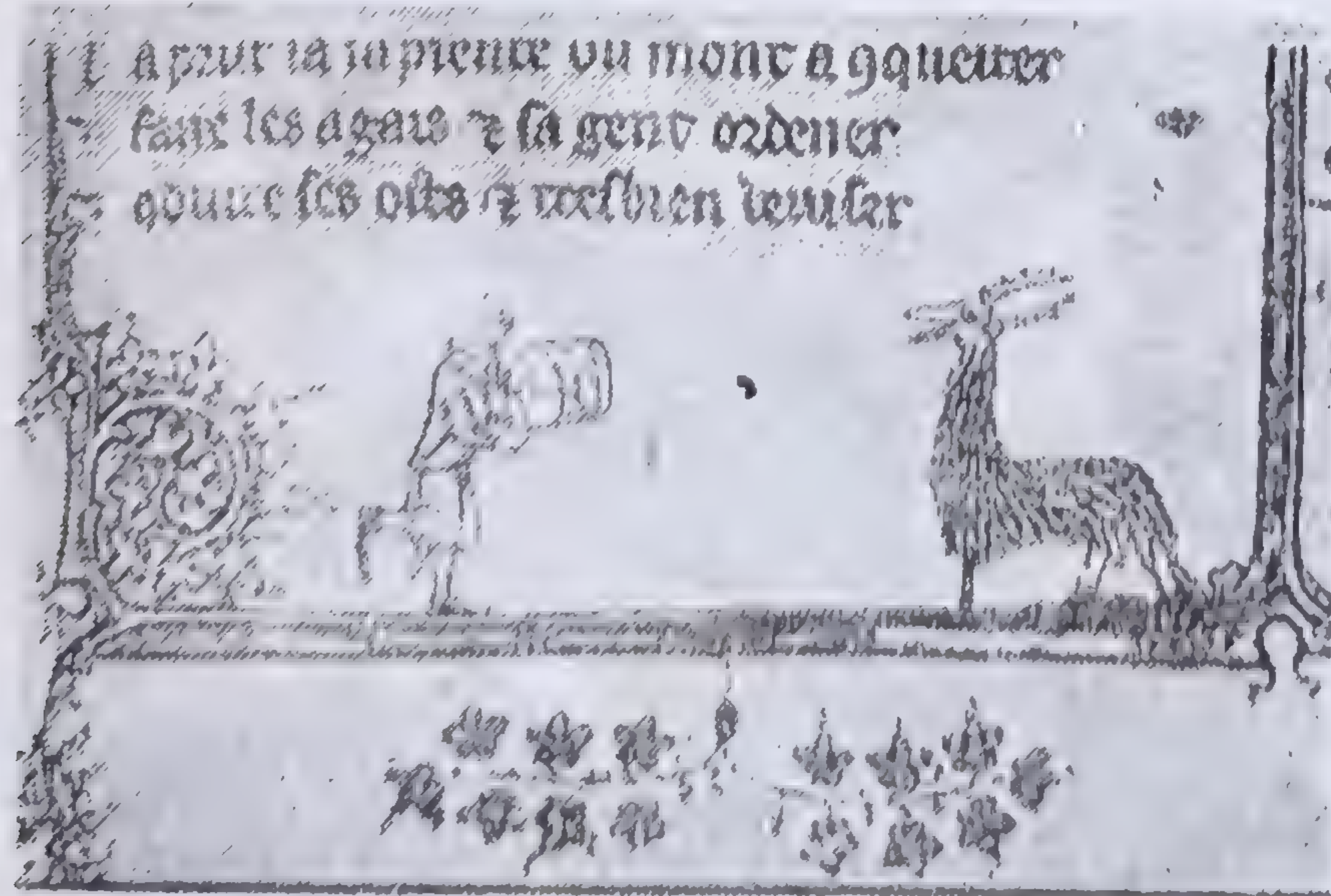




A



B



prins de absența lor din aceste volume somptuoase, aparținând tocmai acestui mediu și acestei epoci.

Le regăsim în cărțile executate pentru Renaud de Bar, episcop de Metz (1302—1316)⁵³: creaturi cu gâturi fără sfârșit, răsucite, și cu capete mari tunse în creștet, sirene marine, un sciapod, un elefant cu un castel în spate, urmăriți de iepuri, reptile înlanțuite. Multitudinea lor a fost chiar interpretată ca un indiciu al originii engleze a unuia din manuscrise⁵⁴. Un Breviar din Messina sau din Toulouse (prima treime a secolului al XIV-lea)⁵⁵ etalează fap-turi fantastice aproape pe fiecare pagină. Dragoni multi-colori cu gâturi enorme, deseori păroase, încadrează foi întregi din *Livres d'Heures* de la Metz (c. 1340)⁵⁶. Au ca-pete de animale feroce, capete de femei voalate și de bărbați cu glugi, capete de episcopi cu trăsături crispate sau grimasante și sînt escortați de sfere de aur ca de niște sate-liți. Aceleași puncte de aur însoțesc monștrii, printre care

Fig. 12. Personaje deghiza-te: A. Robert de Borron, *Histoire du Graal*, c.1280. Paris, B. N., Fr. 95. — B. Romanul lui Alexandru a-tribuit lui Jean de Grise, 1338—1344, Oxford, Bod-ley 264.

←

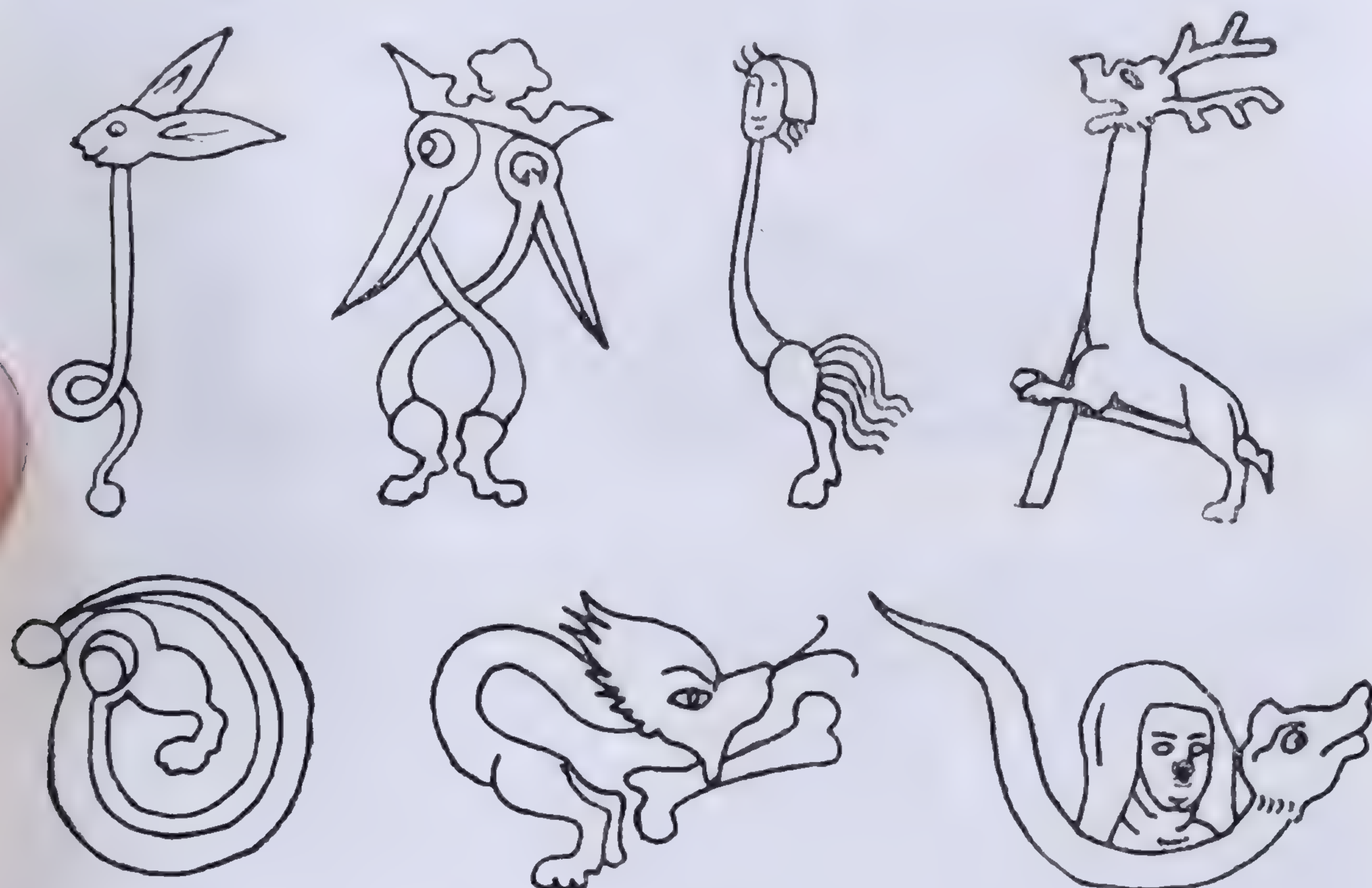


Fig. 13. Maimușăreli mar-ginale: Heures ale Margue-ritei de Beaujeu, c. 1361, Londra, British Museum, Add. ms. 36684, și New York, Pierpont Morgan 754

o lighioană dublă, formată din două mari rinsouri supte, cu față omenească gînditoare și gravă, avînd deasupra o cască ciudată, într-un *Pontifical* de la Besançon (mijlocul secolului al XIV-lea)⁵⁷ (fig. 14). Formele pure, convențio-nalul figurativ se încarcă cu un realism concentrat.

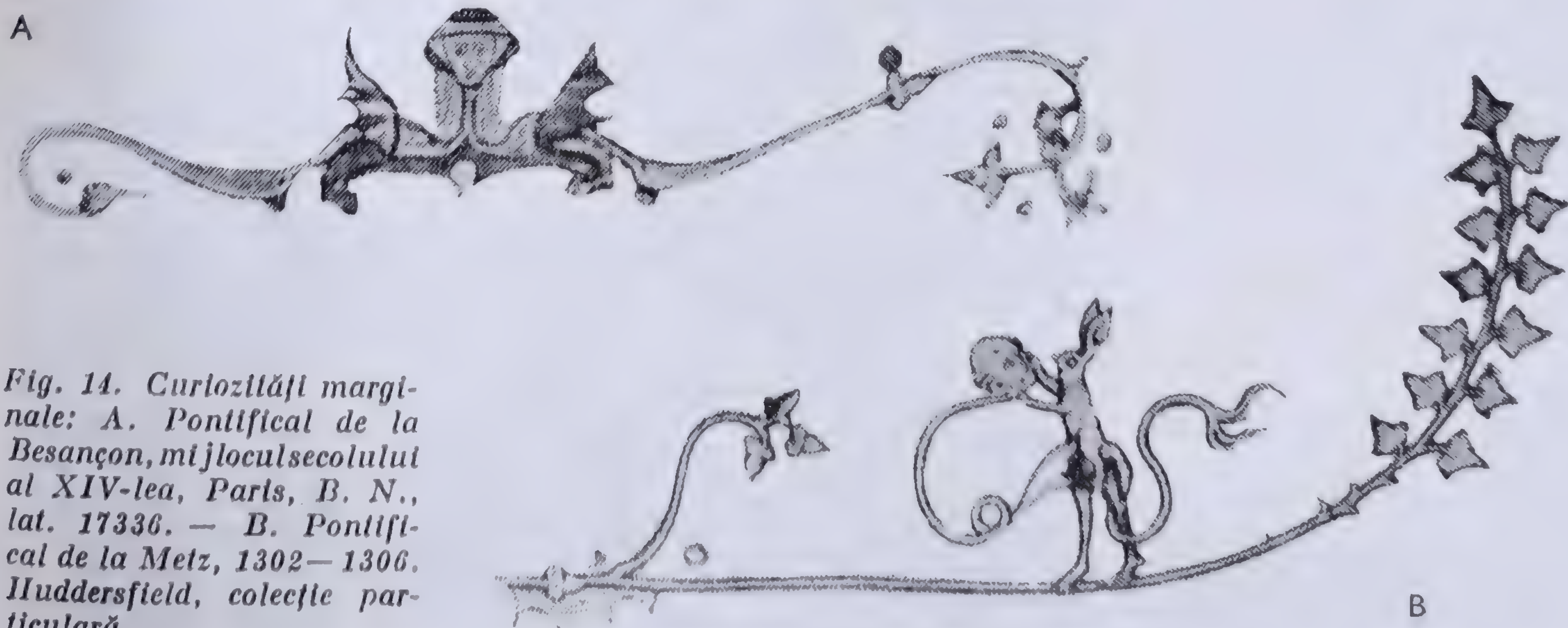
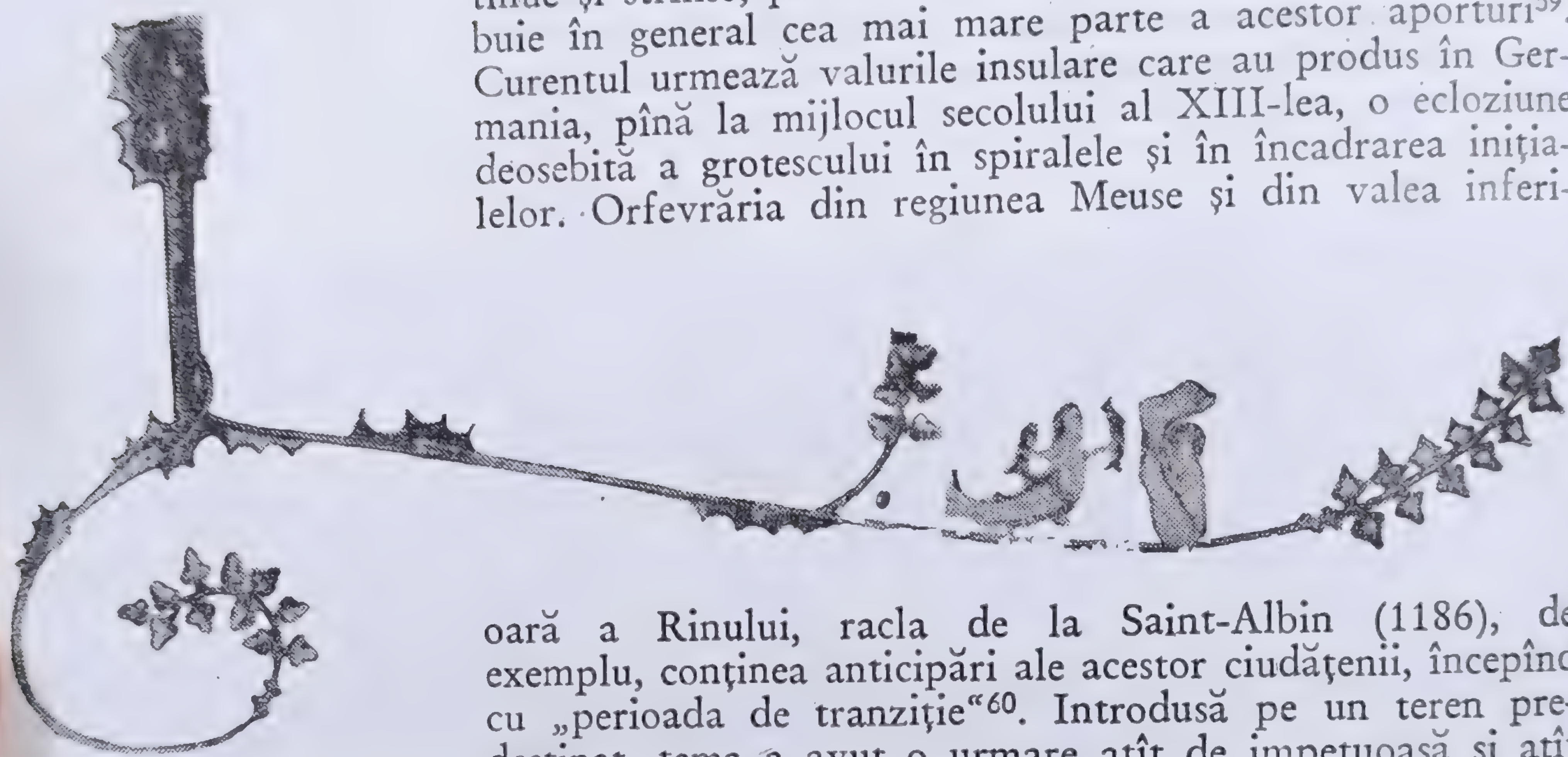


Fig. 14. Curlozități margi-nale: A. Pontifical de la Besançon, mijlocul secolului al XIV-lea, Paris, B. N., lat. 17336. — B. Pontifi-cal de la Metz, 1302—1306. Huddersfield, colecție par-ticulară.

Renania și școlile germanice urmează aceleși impulsuri. Două *Antiphonaires* din Colonia, datate din 1299, inaugurează înflorirea marginilor, care se continuă într-o serie compactă până la mijlocul secolului al XIV-lea⁵⁸. Brîurile zoomorfice au puritatea liniilor pariziene, în timp ce figurile cățarate, hibride, păsări și patrupede în costume surprinzătoare, se multiplică și joacă farse cu vioiciune. Pe o pagină mare dintr-un *Graduel** renan (c. 1320—1330), un om ține un pește în lesă ca pe un câine. Manuscrisul este decorat cu o *Lügendichtung*.

Centru de atracție și de răscruce de mari drumuri, Colonia era alimentată din abundență prin diverse surse franceze și flamande, însă Angliei, cu care relațiile erau continue și strînse, prin intermediul ligii Hanseatice, i se atribuie în general cea mai mare parte a acestor aporturi⁵⁹. Curentul urmează valurile insulare care au produs în Germania, până la mijlocul secolului al XIII-lea, o ecloziune deosebită a grotescului în spiralele și în încadrarea inițialelor. Orfevrăria din regiunea Meuse și din valea inferi-



oară a Rinului, racla de la Saint-Albin (1186), de exemplu, conținea anticipări ale acestor ciudățenii, începînd cu „perioada de tranziție”⁶⁰. Introdusă pe un teren predestinat, tema a avut o urmare atît de impetuoasă și atît de amplă, încît chiar capriciile marginale ale lui Jean Pucelle au fost puse în corelație cu aceste repertorii anglo-mosane, anglo-renane⁶¹. Termenul *Lügendichtung* corespunde, fixîndu-i limitele geografice, noțiunii din întreaga periferie septentrională, unde sistemele se răspîndesc modulînd elementele, însă în aceeași obsesie de *babewyns*, de „lucruri de-a-ndoaselea”, de *Wunder aller Wunder*.

La periferia Sud, o ramură laterală se formează paralel. Transmiterea este fulgerătoare. Psaltirea de la Arles⁶², *Lois d' Aragon*⁶³, unde s-a crezut că poate fi identificată o mîna engleză⁶⁴, școala lui Oderisi da Gubbio, maestrul bolonez care a reprezentat, pentru Dante, onoarea artei *che alluminare è chiamata in Parisi*⁶⁵, reiau marginile cu comicării și cu dragoni, începînd cu sfîrșitul secolului al XIII-lea. Dezvoltarea continuă totuși sub impulsul unor factori diferiți: islamici în Spania, islamici și bizantini⁶⁶ în Italia, de unde se îndreaptă către mijlocul secolului al XIV-lea, pe de o parte, către Boemia, pe de altă parte, către Catalonia. Provența (pe vremea papilor) le-a suferit desigur influența, păstrîndu-și însă caracterele inerente⁶⁷. *Livres d'Heures*, executat fără îndoială la Avignon către 1360⁶⁸, conține picturi italiene și combinații marginale și semimarginale în

* Carte de cîntece pentru liturghie, la catolici. (N. Tr.)

culori pale, de o neasemuită fantezie (fig. 16). Capetele de rînduri aspiră monștrii și oamenii, dezarticulîndu-i. Păsări bicefale, picioare cu gîturi șerpuind în jurul unor bile de aur, picioare slujind drept acoperămînt unor capete, capete acoperite cu dragoni, sînt tratate cu brutalitate în detaliu și cu îndrăzneală în asamblarea părților. Reluate într-un cerc profund marcat de trecutul său romanic, aceste amestecuri dezinvolve întrec cele mai îndrăznețe montaje zoomorfice din nord.

4

Răspîndirea marginilor decorate și a faunei lor specifice nu se limitează la diferitele tipuri de manuscrise. Ea trece mult dincolo de domeniul său propriu, pînă la frescă și la vitraliu. Babuinii, pe care artiștii îi reprezintă pe pereți, s-au înmulțit și s-au dezvoltat mai întîi pe pergament. Cei de la biserica din Hailes (c. 1350)⁶⁹, aflați în spatele patru-



pedului, cu cap omenesc și cu cap de elefant, provin de-a dreptul din chenarul unei pagini. Cartea cu crochiuri de la Cambridge⁷⁰, care reunește mai multe serii eșalonîndu-se de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la 1400, conține o colecție de modele putînd servi tuturor scopurilor, inclusiv marilor compoziții. Fantasmagorii marginale se găsesc pe bolțile sălii joase de la episcopia din Beauvais — sirene marine par caligrafiate cu o scriitură măruntă și largă (secolul al XIV-lea)⁷¹, pe balustrada corului catedralei (fig. 17) — centauri — muzicanți, himere, dragoni (c. 1325)⁷² și pe grinzile unei case din Colonia — sumedenie de gryli extravaganti (după 1370)⁷³. Plafonul casei Templierilor din Metz (secolul al XIV-lea)⁷⁴ reproduce margini întregi cu fabule, în care animalele maimuțaresc pe oameni. În Sudul Franței, mănăstirea de la Fréjus (secolul al XIV-lea)⁷⁵ însumează gryli, dragoni circulari, patrupede ținînd două labe pe panourile dintre grinzi, asemenea unor metope, precum cuprinde și Logis de l'Œuvre la Pont Saint-Esprit (secolul al XV-lea)⁷⁶ în compartimente inegale, delimitate de nervuri. Sirene cu coadă dublă, dragoni cu cap de cîine, patrupede cu cap de episcop sau de pasăre se aplatizează și se întind aici ca la capetele de rînduri. Întreaga varietate a temelor și a compozițiilor elaborate în decorul cărții este proiectată pe plafon (fig. 18). Catalonia (San-Miguel de la Montblanch, sfîrșitul secolului al XIII-lea, Liria, c. 1300, sacristia din Tarragona, c. 1400), Spania (Teruel, secolul al XIV-lea) colorează această ima-

Fig. 15. Capricii marginale: Graduel renan, c. 1320—1330. Frankfurt, 4246.



Fig. 16. Bazaconii margi-
nale și capete de rînduri:
Heures și Culegere de rugă-
ciuni. Avignon, c. 1360.
Paris, B. N., lat. 10527.

gistică cu arhaisme locale și cu motive musulmane care îi conferă o savoare exotică.

La vitralii, propagarea n-a fost mai puțin directă. Grodecki semnaleză apariția figurilor grotești, pe care o pune în legătură cu manuscrisele engleze și pariziene, începînd de la mijlocul secolului al XIII-lea, la partea de sus a unui gol de fereastră (B) de la Sainte-Chapelle. Bordura unui vitraliu dispărut de la Notre-Dame din Paris (capela din latura de nord, prima jumătate a secolului al XIV-lea) conține capete, gryli năstrușnici, în compartimente, considerați ca prototipuri ale unei decorări normande⁷⁷. La Saint-Ouen din Rouen, (capela Saint-Mathieu, mijlocul secolului al XIV-lea), ciudățeniile se așază în ordine pe aceste panouri, suprapuse pe laturile ferestrelor în grisaille, cărora le formează un adevărat decor marginal. Un episcop al mării și un centaur-muzicant apar în interiorul unui cvadrilob din mijloc. Medalioanele, atribuite aceluiași atelier normand, din capela castelului La Mailleraye⁷⁸, înfățișează un centaur și un jongler făcînd să danseze un urs pe labele din față, ca Salomeea cu picioarele în aer, toate trăsăturile păstrînd caracteristicile picturii de pe un manuscris. Pe fragmentele găsite la Saint-Père din Chartres, figurinele năstrușnice, desenate cu penel alert, se decupează pe sticla incoloră, pusă în valoare de un galben argintiu, ca pe un pergament⁷⁹. În fine, la Saint-Quentin, vitraliile bibliotecii Collégiale (mijlocul secolului al XIV-lea), cunoscute prin desenele lui Fleury și ale lui Hachet⁸⁰, sînt invadate de păsări, de fluturi, de monștri care se zbat pe un spalier întins în jurul scenelor, înfățișînd legenda patronului bisericii (fig. 19). Elementele unei pagini ornate și istoriate se regroupează aici și se strîng în căutarea acelorași contraste. Ceea ce subzistă din vitraliul laic al epocii, care a suferit cel mai mult ravagiile timpului, atestă o reluare sistematică nu numai a temelor, ci chiar a stilului, mușcător, sprinten, cu care au fost create.

Lumea marginilor se extinde la diferite domenii ale picturii și marginea însăși nu încetează să evolueze. Ecloziunea unei flore care pune alături plantele agățătoare de frunze din ce în ce mai îmbucătățite pe ramuri din ce în ce mai imperceptibile, frunze de acante rupte în bucăți, în culori sclipitoare, albastre, mov, aurii, de origine italo-avignon-eză, introduse către 1410 la Paris, care le transformă în vegetație flamboiantă⁸¹, florile și fructele naturale și o figurare totodată mai realistă și mai stranie a întregii faune reînnoiesc în mod radical miniatura în cursul secolului al XV-lea. O filă din acel *Heures* de la Torino (1420—1430) plasează în această decorare un păun, o maimuță și dragoni vii⁸². Atelierele lui Guillebert de la Metz (1420—1445) și ale lui Loyset Liéted (Hesdin, 1454—1460)⁸³ dau o nouă strălucire unor figuri grotești multicolore, cu trăsături spirituale și precise. Un drăcușor, ieșind din cochilie, cu picioarele roșii, jumătate de tors (brațul și sînul din stînga) albastru, cealaltă verde. Philippe de Mazeroles, identificat cu Liévin van Lathem, care a marcat prin talentul său, către 1470, școala de la Bruges⁸⁴, populează

In. Qui uiuis.

Benedicamus dño.

Deo grās.

Ens in adiuto
rū meū intē.

Dñe ad annū

dum me festina.

Gloria patri.

Sicut erat.

Requiem eternam. In iudicis.

Quem mūdus
est conditus et o
mnia sunt condita

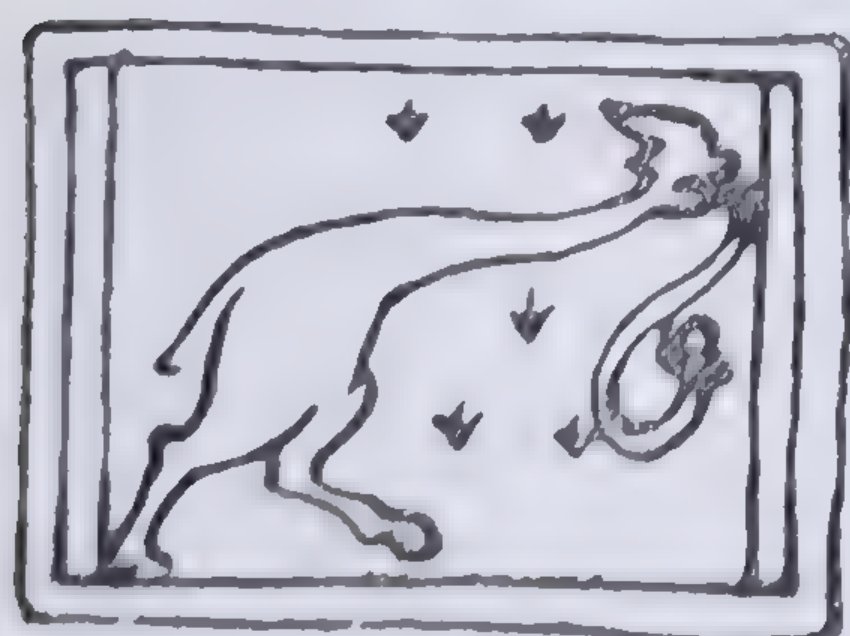
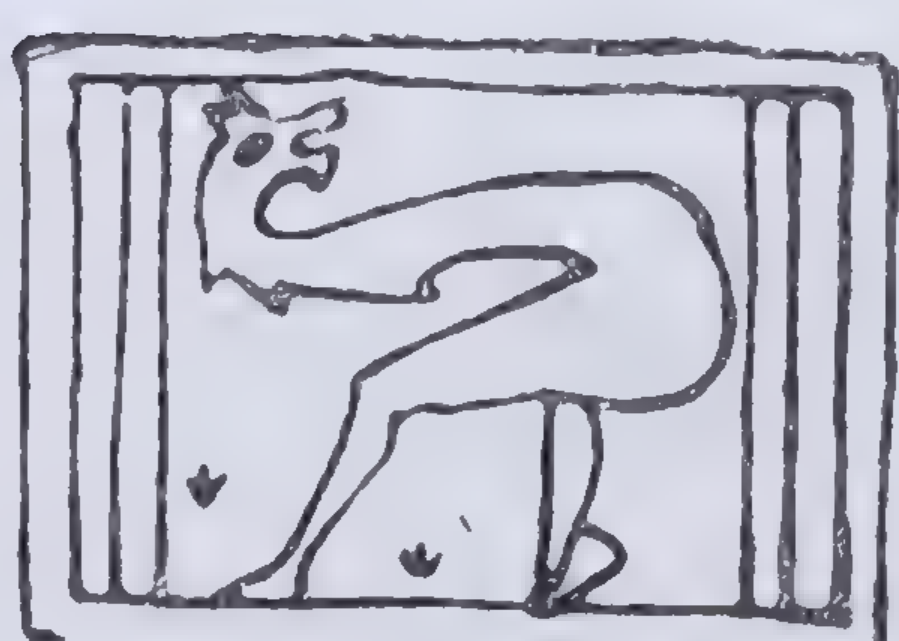
in te. In te et in te.

In te. In te. In te.



Fig. 17. Comunicării în pictura murală: Colonia, incinta corului, c. 1325.

bordurile cu personaje monstruoase, cu hibrizi înaripați, colorați ca niște fazani, cu papagali, cu cocoși, cu acante albastre și galbene și cu pansele printre care personajele sînt amestecate. Executat direct pe pergament, decorul se înalță pe un fond clar într-o prospețime și o lumină matinală. Sînt aici și lei în auriu, maimuțe, veverițe și dragoni, tratați cu o exactitate extraordinară. O carte, tot de atunci, scrisă în olandeză *Heures*⁸⁵, de la Dresda, datorată unui maestru din Bruges, precum și alte manuscrise flamande din



B

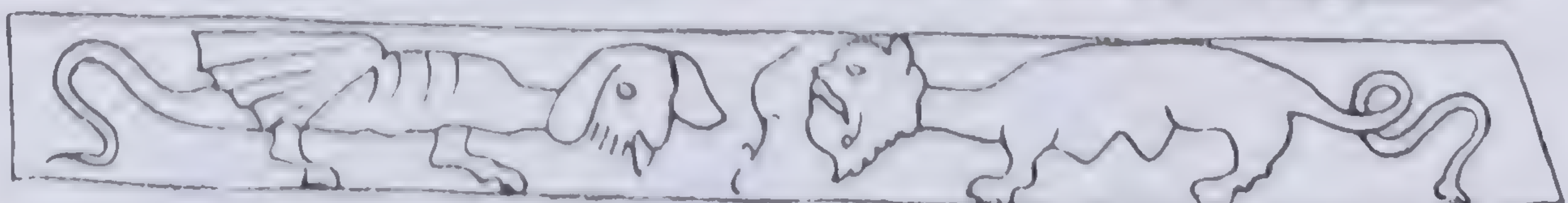
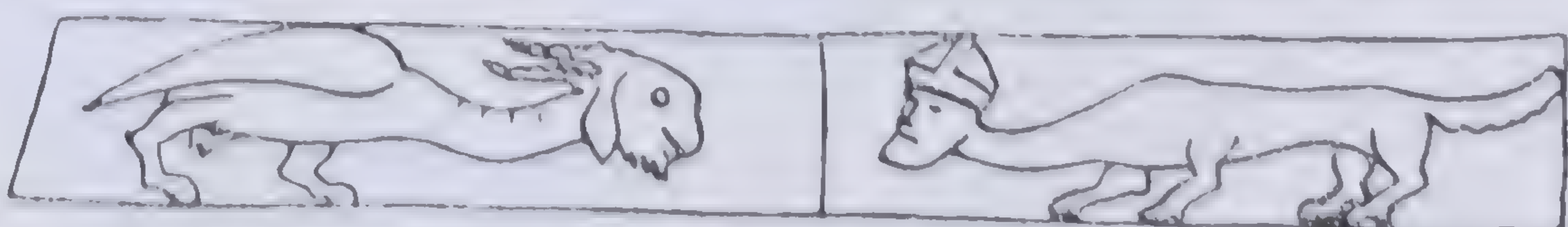
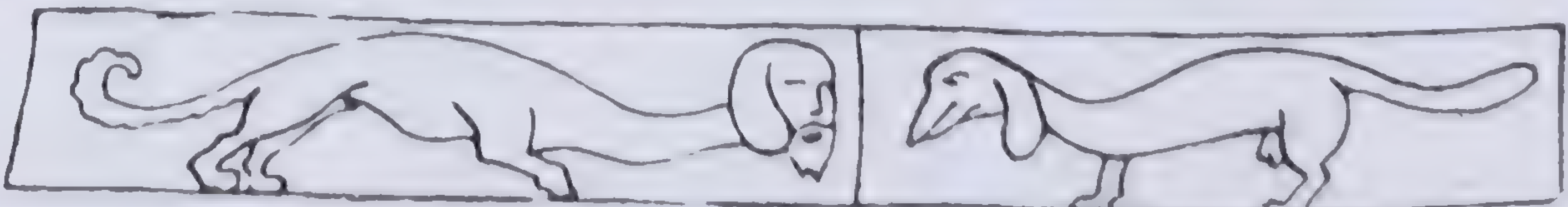
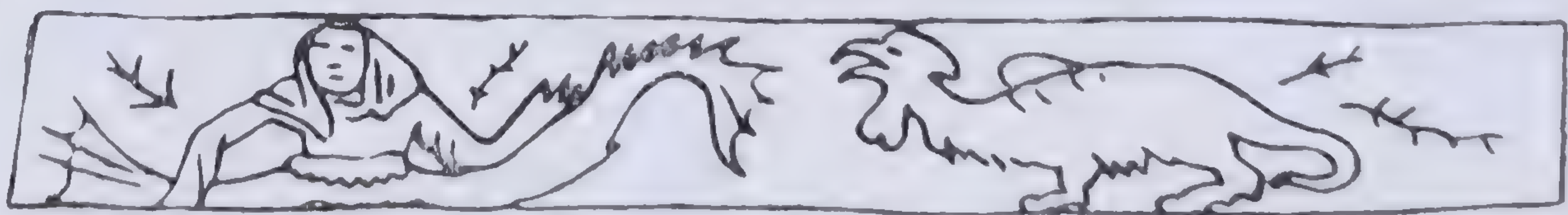


Fig. 18. Fantezii pe plăfoane: A. Prêjus, secolul al XIV-lea. — B. Pont-Saint-Espirit, secolul al XV-lea.

ivesc printre florile din grădină. Universul care a evoluat, pînă acum, în ficțiune și în irealitate, se integrează în viață și-i adoptă formele, atingînd totodată domeniul miracolelor (fig. 20). Făpturile fabuloase capătă un caracter organic. Corpurile, membrele dispartate se acomodează cu ușurință. Părul, penele, solzii sînt abil redade. Ultima generație a monștrilor marginali din evul mediu pare că este reprodusă după natură, natură strălucitoare și plină de bizarerii. Asistăm la materializarea unui vis. Realismul fantastic, avînd unul din izvoare în Țările de Jos, își încheie evoluția printr-un amestec de regnuri zoologice contrarii, într-un răsad de plante artificiale, dezvoltîndu-se nestînjnit. El caracterizează principalele serii ale acestei ultime faze.

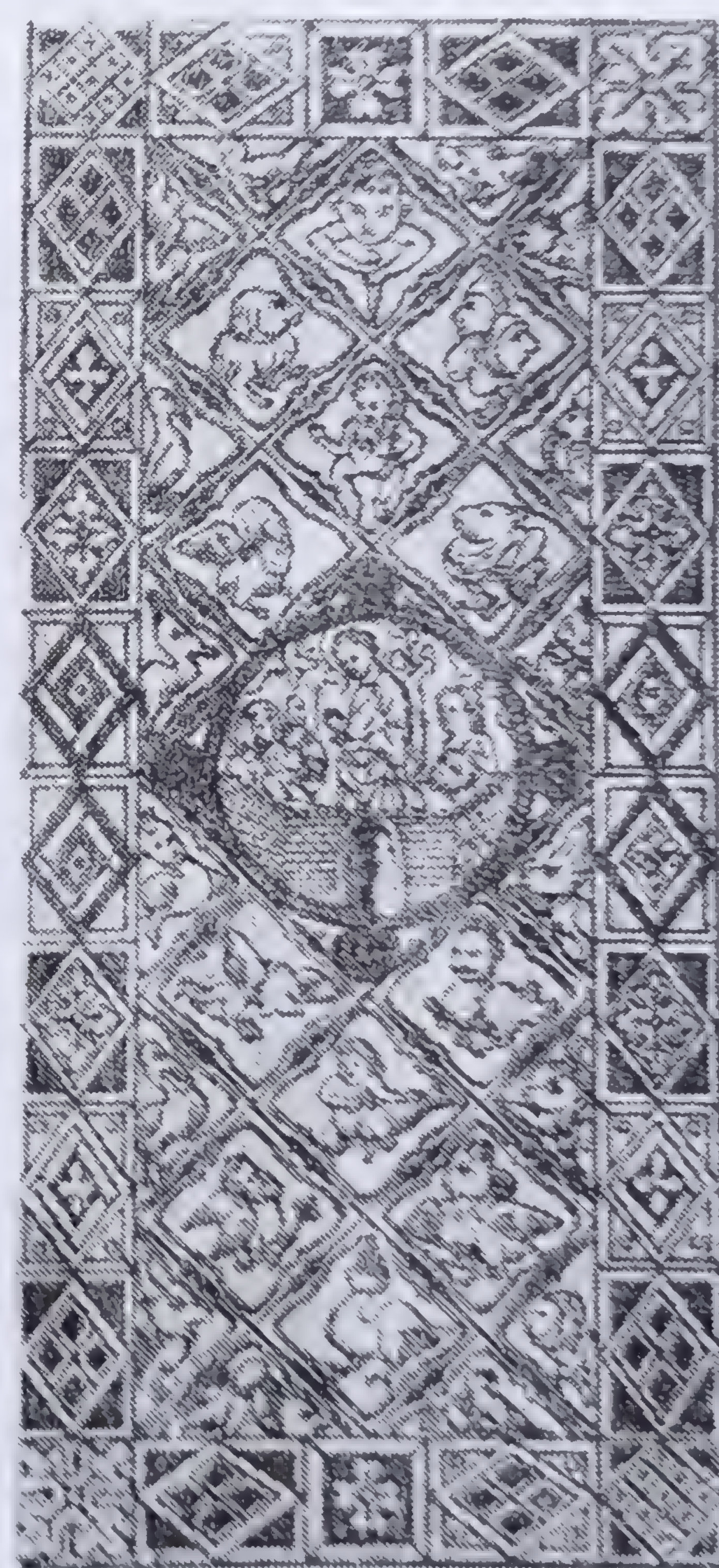
Fără a ține seamă de ramificațiile sale burgunde, sistemul se întinde foarte curînd spre sud-est, odată cu *Livre d'Heures* al lui Ludovic de Savoia (1440—1465)⁸⁷. În Normandia, *Antiquités Judaïques* ale lui Georges d'Amboise, provenind dintr-o școală de la Rouen (c. 1494), cuprind figuri identice cu acelea ale lui Liévin van Lathem⁸⁸. Atelierle de pe Loara reiau, la rîndul lor, împreună cu Fouquet, aceeași tratare. Un porc cu un corn și o pasăre cu cap de cîine pe piept se agită sub o tufă de fragi încărcată cu fructe enorme, într-un Boccaccio de la München (1458)⁸⁹. *Heures* ale Dianei de Croy (c. 1464) și *Heures* pentru uzul Romei (c. 1465)⁹⁰, ale unuia din cei mai buni elevi ai artistului, au marginile pline de creaturi cu atît mai fantastice cu cît detaliile lor sînt mai adevărate. Bestiarul lui Maître François (Fouquet? c. 1476)⁹¹ este exact, vivace, în combinațiile sale cele mai absurde. O trompă de elefant atîrnă cu naturalețe de botul dragonului. Două capete, suprapuse pe pîntecele unui hibrid, apar ca niște excrescențe normale. Dragoni antitetici, cu gîturi înlănțuite ca în inițiale sau ca pe nenumărate capiteluri din secolul al XII-lea, au fiecare parte a corpului — capete delicate, nervoase, coadă de șopîrlă, aripi membranoase — marcată de un naturalism autentic. Chiar mișcările care trasează curbele simetrice par să fie spontane.

Modul de tratare devine universal și ajunge la *trompe-l'œil* unde se simt, odată mai mult, ca pentru acantă, aporiturile italiene⁹². Frunzele și florile pictate, inclusiv speciile flamboaiante, își proiectează umbrele pe margine, aceasta fiind acum acoperită de o tentă într-o singură culoare, ca și cum ar fi plasate aici din întîmplare. Păsări, sirene, centauri se zbat într-un Breviar flamand, executat înainte de 1476⁹³. *Heures* de proveniență Gand-Bruges, așa numite da Costa (primul pătrar al secolului al XVI-lea)⁹⁴, face să reiasă viguros pe fondul galben, ca de aur, o vegetație proaspătă, scoici și cranii, oameni sălbateci, animale cu trunchi sau cu cap de om și insecte. În timp ce, în miniatură, realitatea ia formă progresiv, în desfășurarea unui episod epic, pe bordură, povestirea devine realitate.

Pagina imprimată reia aceleași desene, înăsprindu-le trăsăturile. Acel *Missel* de la Verdun, publicat în 1481 de Jean Du Pré, primul librar parizian care a introdus gravura în carte, face să apară aceleași creaturi în aceeași



Fig. 19. Fantasmagorii în vitralii: A. La Mailleraie, c. 1350. — B. Saint-Quentin, Bibliothèque de la Collégiale, mijlocul secolului al XIV-lea, după E. Fleury.





Comment
Ganquille
ques et les
Fonaine fu



Il y a un

floră, legând frunzișul stilizat de plante naturale. Compozițiile lui Pierre Le Rouge pentru Vincent Commin (Paris, 1488) și pentru Guy Marchand (Paris 1491)⁹⁵ reproduc dragonii, grylii, ființele compozite din manuscrisele epocii. Mai multe teme nu vor întârzia însă să se adapteze Renașterii.

Grotescul gotic, care a tras sevă de pretutindeni și care a evoluat constant de-a lungul evului mediu, ajunge la grotescul propriu-zis. Se știe că acest cuvânt provine din bizareriile ornamentale care au fost găsite în ruinele pe jumătate îngropate ale Romei, ce erau numite „grote”. Benvenuto Cellini (1524)⁹⁶ s-a opus la folosirea acestei denumiri, precizând că „celor Vechi le plăcea să compună animale fantastice înrudite cu capra, cu vaca, cu iapa și tot așa ei formau din rînsourile de frunziș specii de monștri; și acest termen de *monștri* și nu cel de figuri grotești trebuie aplicat acestor compoziții”. Descrierea corespunde definiției babuinilor, compuși dintr-un urs, un leu, un măgar, din manuscrisul de la Canterbury, în timp ce rînsourile antropomorfe sau zoomorfe constituie unul din motivele fundamentale ale vegetației marginale, provenind din versiuni islamice. Avem, astfel, de-a face cu o perfectă concordanță și cu un schimb de elemente.

În *Livre d'Heures* a lui Maximilian I (1515), Dürer combină, pe margini, candelabre, amorași, capete din frunze,



B



C

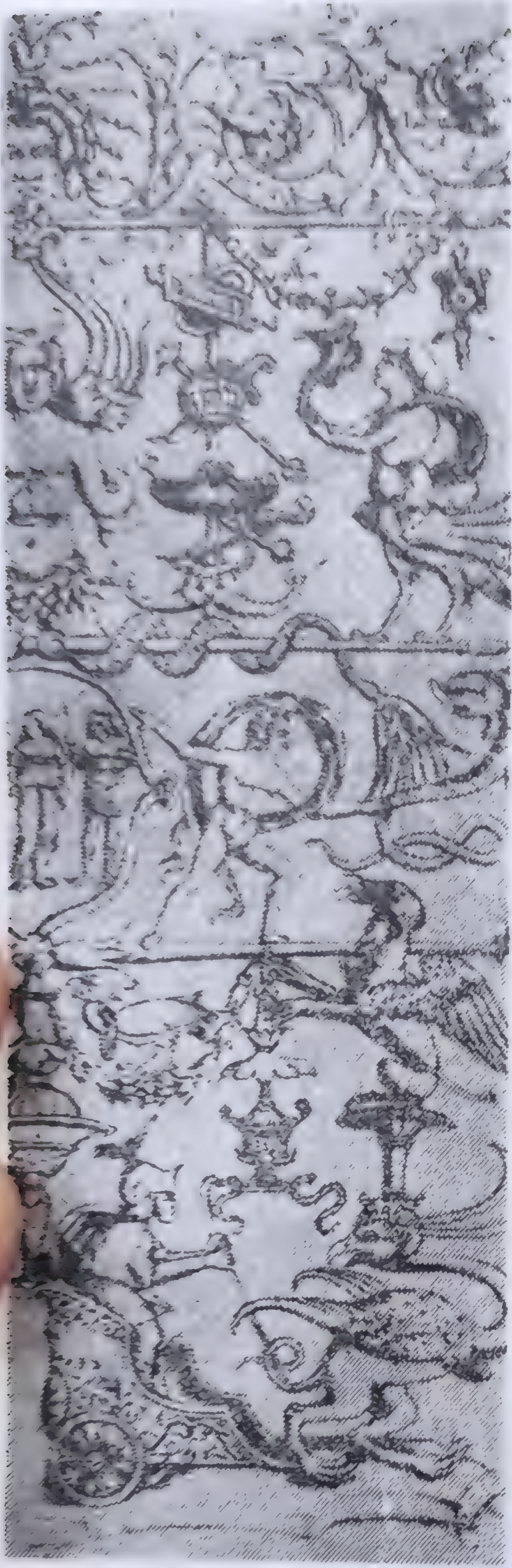


E



D

Fig. 20. Năzdrăvăniile din secolul al XV-lea: A. Jean Mansel, *Les Histoires Romaines*, Atelierul lui Liédet, Hesdin, 1454–1460. Arsenal, 5087 (mărită). — B. Boccaccio de la München, Jean Fouquet, 1458. München, cod. Gall. 369. — C. Carte de rugăciuni de la Saint-Etienne din Dijon, sfîrșitul secolului al XV-lea. Paris, B. N., lat 879. — D. Quinte-Curce, *Istoria lui Alexandru*, sfîrșitul secolului al XV-lea. Geneva, 76. — E. Sfîntul Augustin, *Cetatea Domnului*, Maître François, c. 1476, Haga, Muzeul Meermannowestrenten, 11.



hidre din antichitate cu personaje și păsări cocoțate pe rînsouri și cu dragoni, perpetuînd tradiția medievală. Prodigioasele eșafodaje de orfevrărie, de plante și de animale ale italienilor sînt pline de funambuli zburdalnici, proveniți din diferite repertorii. Fondul, formele, întreaga mitologie a decorului animat cu cai de mare, tritoni, delfini, acante cu capete, acante cu corpuri de personaje sau de animale, provin direct din ornamentele *grotelor*. Dar se găsesc în ele și figurine venite din alte părți: dragoni cu aripi de liliac, pe care Occidentul i-a luat din China începînd din secolul al XIII-lea, necunoscuți în lumea greco-romană, animale cu gîturi lungi, cu cozi înnodate în *entrelacs*, compoziții din păsări, patrupeze și oameni, corespunzînd exact anumitor tipuri curențe din decorul marginal gotic. Panourile ornamentale ale lui Zoan Andrea din Mantova (1505), ale lui Giovanni Antonio da Brescia (începutul secolului al XVI-lea), ale lui Agostino Musi, zis Veneziano* (c. 1520)⁹⁷, conțin mai mulți reprezentanți ai acestei faune (fig. 21). Figurile grotești din Italia septentrională sînt puternic contaminate de bizarerie, cu toate că provin dintr-o moștenire antică. Cărțile venețiene le readuc pe bordură, tratîndu-le arhitectural⁹⁸. Grupuri antitetice, himere, grifoni, personaje și păsări, distribuite în jurul unor vase sau medalioane, se suprapun ca pe pilaștri. S-a dovedit că decorul sculptat s-a inspirat mult din aceste gravuri în toată Europa⁹⁹. Dacă ornarea manuscrisului a avut o prelungire în pictura monumentală și în vitraliu, stampa în alb și negru a fost reprodusă în relief.

Ciclul capriciilor marginale se încheie printr-o reluare instantanee, datorită unei descoperiri și unei mode a vechilor compoziții, concepute ca o antologie și ca un microcosm de artificii. Față de realismul fantastic al Nordului, izbucnesc fanteziile naturii romane, cristalizînd și epurînd, într-o zvîcnire febrilă, același lucru. La începutul secolului al XVI-lea, dezvoltarea se produce prin contrapunct.

5

Înflorirea marginilor, începînd de la finele secolului al XIII-lea, eclipsează, într-o oarecare măsură, literele animate care făceau la început parte din ele și care chiar le-au cucerit, la origine, cu excrescențele lor. Sistemul este reluat totuși în mai multe grupe. În Anglia, majusculele cu dragoni supraviețuiesc pînă în manuscrisele familiei Bohun (c. 1370). În Franța *Heures* ale Jeannei d'Evreux nu are numai capete de rînduri zoomorfice. Inițialele — început de rînduri — stau în poziție simetrică față de ele, luînd deseori forme animaliere. Ele se regăsesc în foarte mare număr. Sînt alcătuite din oameni în picioare, suprapuși sau răsturnați, din măști, sirene, dragoni, animale de toate speciile, în *Bible Historiale* de la Arsenal, din al treilea pătrar al secolului al XIV-lea¹⁰⁰, ale cărei grisaille-uri sînt în

* Gravor italian (1490—1540), cunoscut îndeosebi pentru lucrările sale: *Carcasă și Mormîntul sau Scheletele* (după Bandinelli). (N. Tr.)

tradiția lui Jean Pucelle, prin finețe și totodată prin fan-tezie. Într-o carte a lui Carol al V-lea din 1380¹⁰¹, în lite-rele K și A vedem personaje în picioare și răsturnate și, în chip analog, Fecioara cu pruncul, precum și mulțimea în reculegere. O monogramă a aceluiași rege combină monștri, pești și păsări în aproape toate literele unite și cuprinse în KAROLVS, conform unor procedee specific arhaice¹⁰². Însă în est și nord-est, unde inițialele romanice și-au urmat imperturbabil dezvoltarea pînă la sfîrșitul se-colului al XIII-lea, se stabilesc acum principalele serii noi.

Unica ilustrație din tratatul *De Naturis Animalium* de Heinrich von Schüttenhofen, executat la 1299 în abația de la Heiligenkreuz în sudul Austriei¹⁰³, se găsește într-un U, cuprinzînd un dragon în curbura sa, un sciapod, un per-sonaj stetocefal* și un vînător de ereți — în jambaj; o maimuță, un cerb, un licorn și un grifon — în rinsourile de umplutură (fig. 22). Un întreg program este anunțat prin această îngrămădire de imagini din Bestiar, în inte-riorul unei litere izolate.

Pe închizătura corului din Colonia (1325)¹⁰⁴, litere ani-mate, dragoni, personaje luptînd, oameni sălbatici, măști, o



Fig. 21. Figuri grotești ita-liene: A. Giovanni Antonio da Brescia, c. 1500. — B. Agostino Musi zis Veneziano, c. 1520. — C. Daniel Hop-fer, c. 1525.

luptă cu un leu, trasate în auriu cu penel fin, desfăcut ca o pană, sînt reproduse, împreună cu ciudățeniile margi-nale, dar școlile de dincolo de Rin adoptă în general, în cursul secolului al XIV-lea, un sistem aparte al acestor compoziții. Inițiala se umple cu creaturi vii, fără a fi posi-bilă identificarea lor. Ea le cuprinde ca o cutie sau mai curînd ca o casetă, în care figurile sînt aranjate cu grijă și se detașează pe un fond sumbru. Folosit în miniaturile carolingiene¹⁰⁵, procedeul a fost reluat de unele grupuri romanice. *Première Bible* (c. 1000) și *Lectonnaire* de la Saint-Martial (c. 1000) din Limoges¹⁰⁶ prezintă exemple, cu siluetele animalelor inserate în ocră, roșu sau brun. Îl regăsim brusc, în cea mai mare parte a atelierelor din zona vastă pornind din Țările de Jos¹⁰⁷, Colonia, Rinul Mijlo-

* Monstru avînd capul pe plept. (N. Tr.)

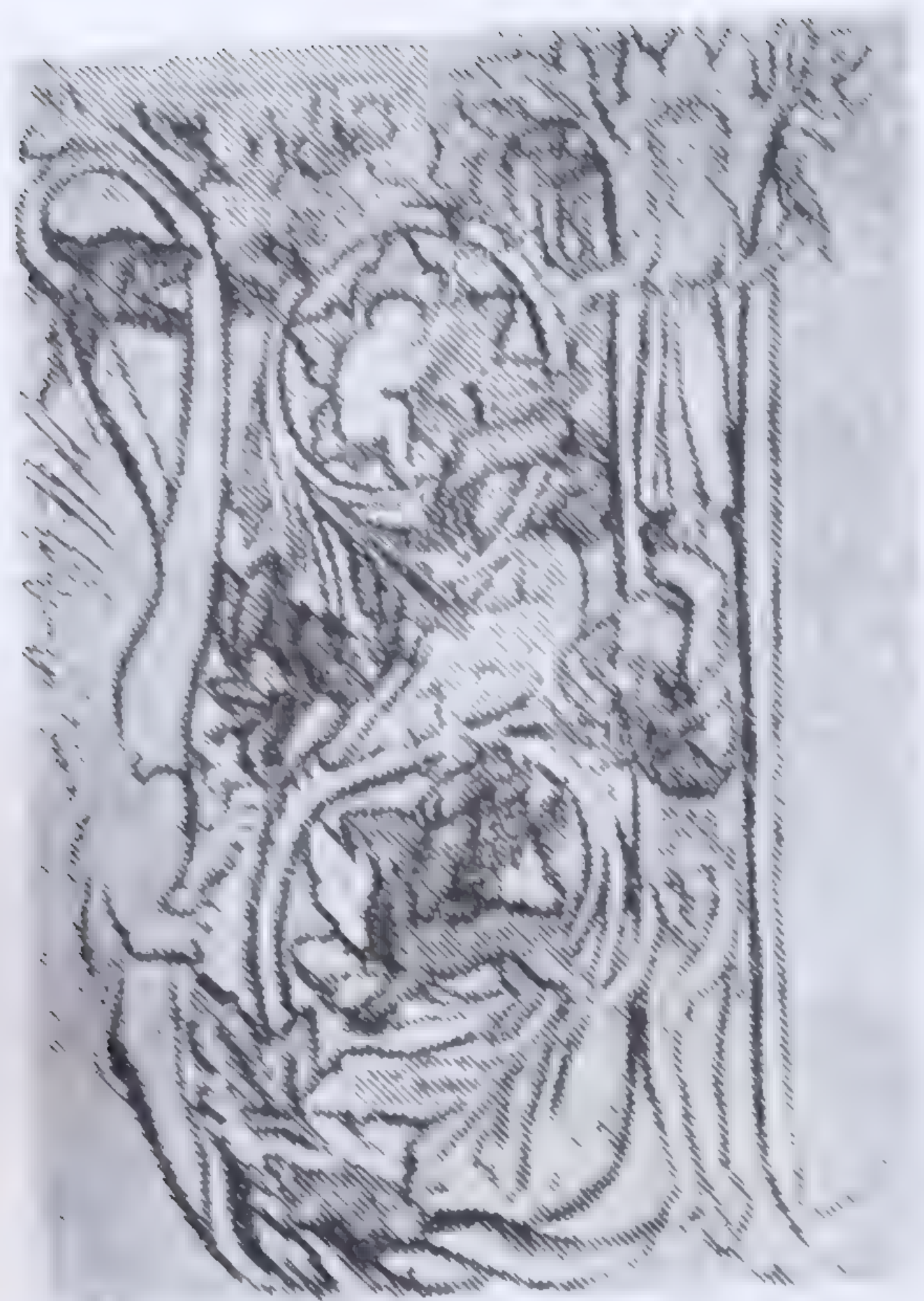
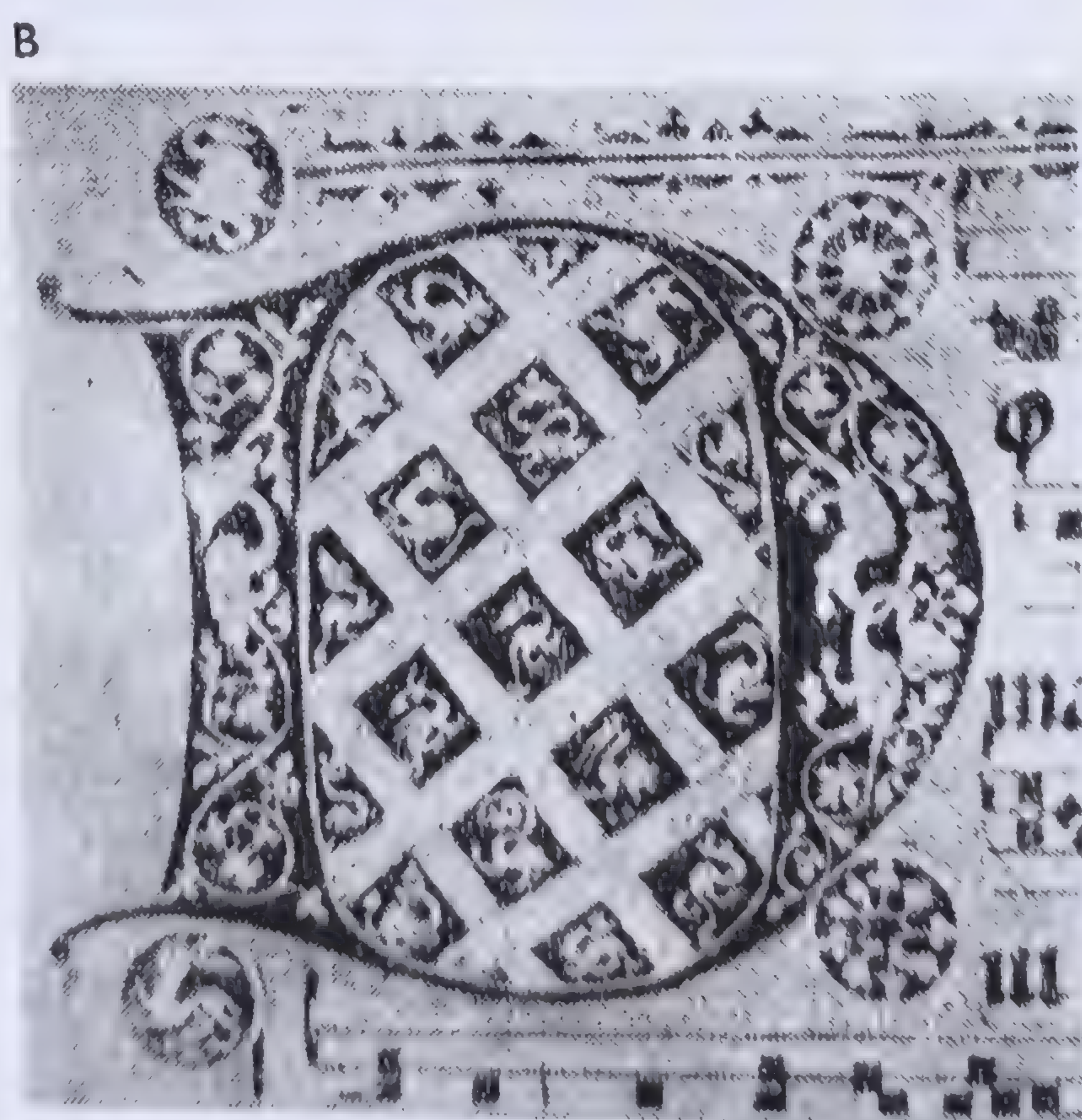
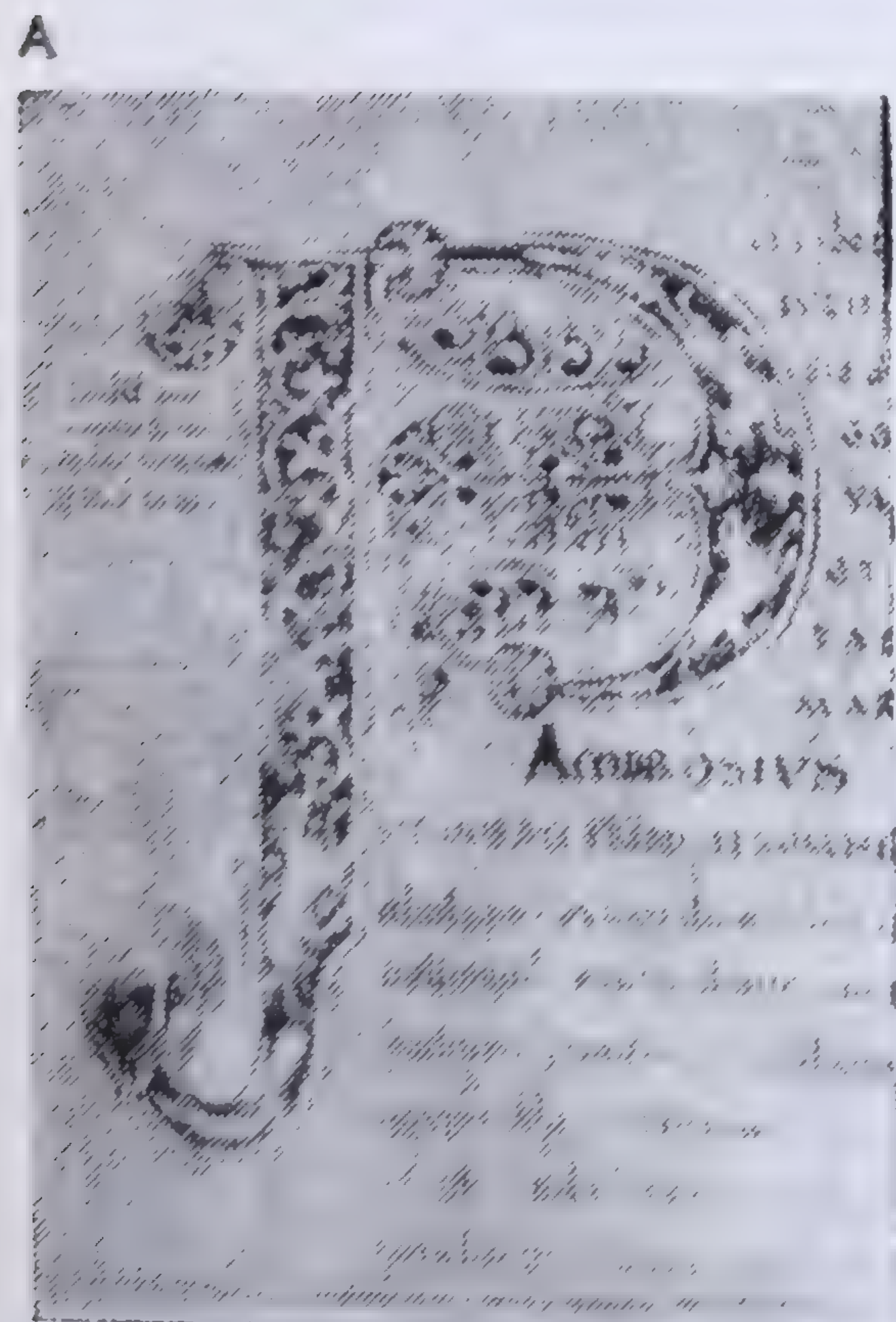


Fig. 22. Literă zoomorfică
De Naturis Animalium de
la Heiligenkreuz, 1299, ini-
țială U. Viena, cod. 1599.

Fig. 23. Litere-casete: A
Lectionnaire de la Saint
Martial din Limoges, ini-
țială P. c. 1000. Paris,
B. N., lat. 5301. — B.
Graduel de la Catherinen-
thal (Elveția), inițială D,
1312. Fosta colecție Dyson
Perrins. — C. Biblie din
Boemia, inițială H, c. 1390.
Bamberg, A. 1.



ciu¹⁰⁸, Elveția¹⁰⁹ pînă în Bavaria¹¹⁰ și în Silezia¹¹¹ (fig. 23). Scene de vînătoare și de urmări, monștri înfruntându-se sau adosați, se detașează clar pe un fond întunecat, ca pe vase antice sau în nervurile marmurilor italiene. Figuri grotești, amestecate cu vegetație gotică, intervin continuu în acest decor. Marginea pătrunde în literă, iar aceasta re-produce întrucîtva, răsturnînd tonurile, negativul lor. Ea se reconstituie cu rafinamente de precizie și de sobrietate, multiplicînd figurinele, fără a le confunda, într-un spațiu redus, întărindu-i arabescurile. S-a crezut că școlile din Boemia au contribuit mult la constituirea motivelor sale, dar Boemia însăși le schimbă caracterul, înlocuind, începînd de la mijlocul secolului al XIV-lea, siluetele plate prin camaieuri cu relief suplu, transparent, cu îngeri și sfinți¹¹², cu lei și vipere¹¹³. În Evangheliarul canonicului Jean de Troppau (1368)¹¹⁴, inițiale pe întreaga pagină includ, în caseta lor, personaje roșii, suprapuse și aliniate, și învăl-măseli de monștri albaștri. O țesătură de dragoni cu ochiuri multicolore este întinsă în spatele unui L.

Ajungem în pragul ultimei epoci, cea mai strălucită, în care apar alfabetele întregi, de la A la Z, concepute spre a servi ca model copistilor. Primele două care ne-au par-venit sînt păstrate, unul la Berlin, celălalt la Bergamo. Cel de la Berlin, desenat în peniță către 1400¹¹⁵, se leagă direct de cele mai pure tradiții romanice (fig. 24). Cele mai multe litere sînt compuse din personaje și dragoni recăpătînd toate vechile lor araniamente: oameni luptînd cu animale, apucîndu-le strîns, călărindu-le, animale încolăcite, încru-cisate, întrededorîndu-se. Figurile sînt mari, robuste, agi-tîndu-se cu furie. Temele principale, care erau împrăstiate în diferite cărți, se găsesc reunite aici, aranjate în ordine, restabilite în asprimea și în fermitatea lor de la început. Unele detalii, capetele și gîturile animalelor, personajul strivind un cîine de formă triunghiulară, foarte apropiate de R-ul unei *Weltchronik* bavareze din epocă¹¹⁶, permit să asociem ansamblul de cele din sudul Germaniei.

Alfabetul de la Bergamo, aproximativ din 1390¹¹⁷, cu litere gotice și nu romane, schimbă complet elementele. Niciodată încă nu se văzuseră litere atât de complexe, atât de savant construite pe o rețea atât de greu de acoperit. Înlocuirea curbilor prin unghiuri produce un fel de șoc, având drept consecință suprimarea bestiarului lor specific, în primul rând a dragonului, și renovarea completă a materiei. Subiecte din ce în ce mai neașteptate se ivesc rând pe rând, în părțile drepte, verticale și oblice: o femeie în picioare pe o pisică, ținând un șoarece în mâini, cu un pitic bărbos plutind în aer, în fața sa și care o acoperă cu un voal (C); un măgar care dansează pe o lebădă, în fața unui personaj cu un leu pe cap (D). Animale sălbatice și domestice, oameni se învâlmășesc în eșafodaje aberante (A, E, F, G, I...). Litera M simbolizează *Bunavestire*, Q un turnir, V îndrăgostiți pe care un rival îi amenință cu spada. Armătura este umplută în mod remarcabil (fig. 25). Fie că sînt constituite din una sau din mai multe figuri, trăsătura de unire fiind extremitatea lor ascuțită, literele se decupează cu claritate. Litera K este compusă din trei oameni sălbatici, S din patru animale, X din patru muzicanți, făcînd salturi în toate sensurile. Introducerea formelor gotice nu face decît să reanime și să pună din nou la punct toate tehnicile compoziției romanice.

Desenele sînt de Giovannino dei Grassi, sculptor și arhitect, care a lucrat la domul din Milano. Ele reproduc totuși modele germanice. Fragmentele unui alfabet de la Würzburg, cu același G (fig. 26) însă cu un D diferit, ne dau asemenea exemple. Ceva mai recente (c. 1400)¹¹⁸, mai rudimentare, mai aride, mai arhaice ca aspect, ele constituie o variantă a aceleiași grupe. Cele două serii, care inaugurează o nouă fază a dezvoltării inițialelor cu ilustrații, din care una este o restabilire completă și cealaltă o replămădire totală a sistemelor primitive, se statornicesc în aceeași zonă bavareză, în ultimele decade ale secolului al XIV-lea.

A



C



B



Fig. 24. Inițiale II: A. Manuscris romanic, Laon, secolul al XII-lea, după Fleury. — B. Alfabet de la Berlin, c. 1400. — C. Inițiale R. ms. bavarez, c. 1100, Mailingen, I. 3.



Fig. 25. Alfabet gotic: desene de Giovanni del Grassi, c. 1390, Bergamo, col. VII.

Alfabetele gotice au avut o amplă continuare cu variații multiple. Litera A este reprodusă aici, cu doi oameni sălbatici în picioare pe o gîscă (o gîscă albastră? ... ca la Reinmar von Zweter) și pe un patrupe, luptîndu-se cu un leu situat mai sus, pe o dală funerară din regiunea Augs-

burg (c. 1450)¹¹⁹ (fig. 27), cu un măgar răsturnat în locul unui om — în lucrarea lui Martin Schott, în care alte semne sînt și ele descoperite reînnoite¹²⁰. Tipografii din Strasbourg au folosit în mod constant litere izolate, gravate la o scară redusă, provenind din aceste culegeri¹²¹.

Al doilea alfabet gotic complet, aflat în posesia noastră, înregistrează modificările numeroase, intervenite începînd din prima perioadă (fig. 28). Multiplicarea scenelor religioase (*Incoronarea Sfintei Cecilia* — C; *Sfîntul Ioan Botezătorul* — D; *Sfîntul Cristofor* — U, V, W; *Sfîntul Gheorghe* — Y) și istorice războiul habsburgo-elvețian, 1499 — Q; descoperirea Americii, *Polinezia* 1492 — P), dezlănțuirea burlescă în învălmășelile de oameni și animale, invazia cîinilor (E, H, I) intervin în combinațiile lui dei Grassi, în care mai multe semne (B, C, K, O, S, X) rămîn neschimbate. Subiectele sînt acum explicate de legende prin corespondență cu prima literă a denumirii lor: *Angriff*, *Aas*, *Araber*, *Abwehr*, pentru A, *St. Yürgen* pentru Y, de exemplu. Litera Q, *Habsburg mit Schweiz in Quere*, fixează, pentru Bühler¹²², data 1499 a acestor gravuri pe aramă, care poartă semnătura Maître E.S. Stabilirea unui nou fond, la capătul unei lungi evoluții, de către un artist



Fig. 26. Alfabet gotic: Inițială G, c. 1400, Würzburg.



A



B

de prim plan, a relansat moda acestor tipuri. Un manuscris de la Innsbruck îl reproduce pe U, cu Sfîntul Christofor, în 1536¹²³.

Sucesiunea alfabetelor gotice a fost continuă și acțiunea lor s-a exercitat în diferite sensuri. Chiar alfabetul romanic,

Fig. 27. Inițială A: A. Dală funerară a lui Wilhelm von Thannhausen, abate de Ursberg, c. 1450. B. Alfabetul lui Maître E. S., 1499.



Fig. 28. Alfabet gotic: Inițială K., P. și Q. Mattre E.S., 1499.

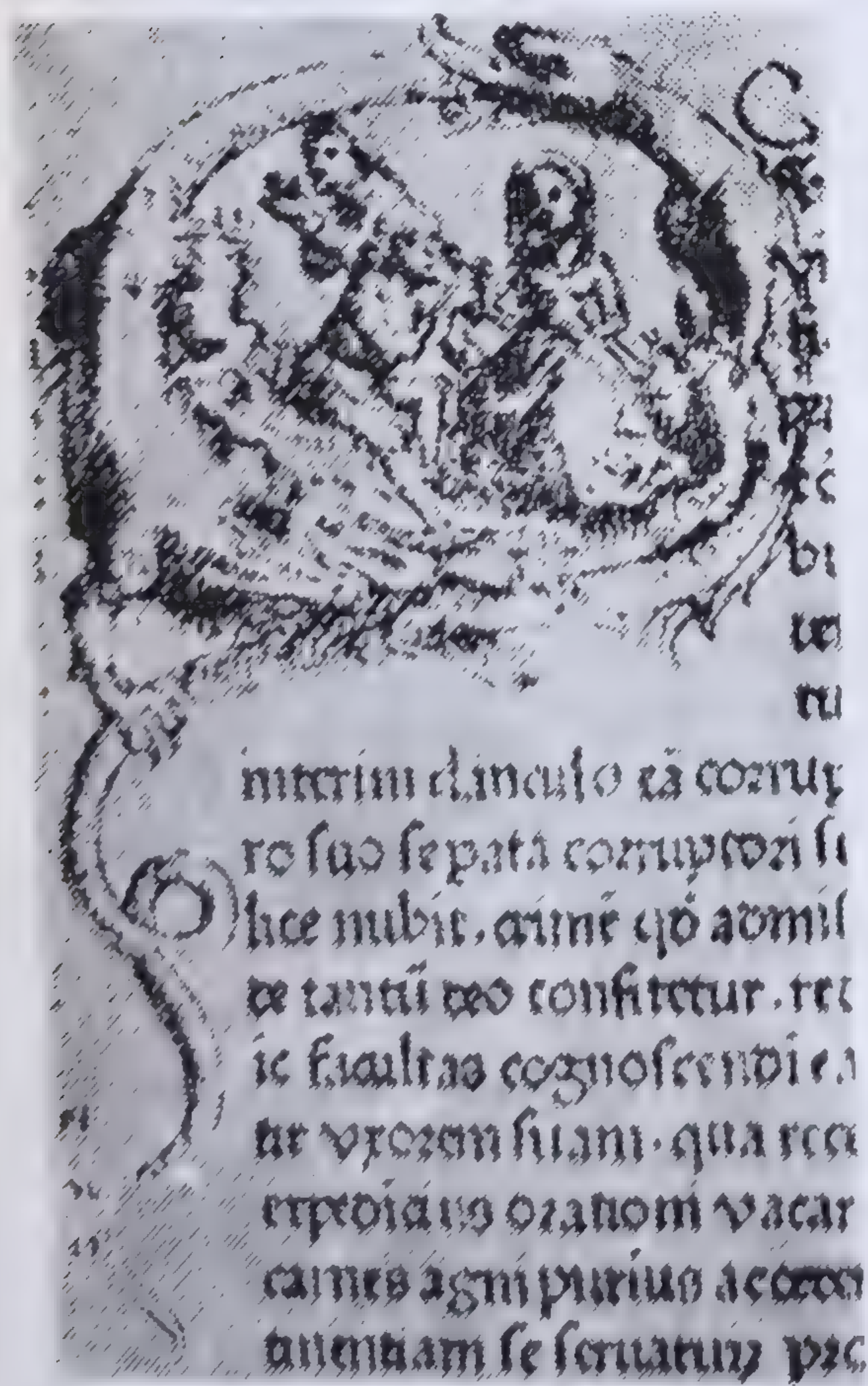


Fig. 29. Literă zoomorfică: Inițială Q, desen în peniță, într-un Grațian imprimat la Eggenstein, Strasbourg, 1471.



a cărui propagare a continuat paralel în cursul secolului al XV-lea, i-a suferit influența. Îl regăsim intact în mai multe cărți importante — litere Q în formă de dragoni mușcându-și coada sau întrededorindu-se (fig. 29), desenate în peniță într-un exemplar Grațian, imprimat la Strasbourg, la Heinrich Eggenstein (1471)¹²⁴, un O cu două personaje rotindu-se ca dragonul, în *Livres d'Heures* apărută la Ulm 1476¹²⁵, un B, un N, cu reptile fantastice și lupta dintre călăreț și dragon în *Plenarium* de Martin Schott (1483)¹²⁶, care folosește deja noi inițiale. Se produce de asemenea o contaminare a temelor și a dispunerilor interioare. Un I (1478, 1485) un A (1482) de Heinrich Knoblochzer¹²⁷, alt tipograf strasburghez, sînt influențate net de aceste din urmă compoziții prin alegerea scenelor religioase (*Samson doborînd leul* și *Spălarea picioarelor*) (fig. 30) și prin perfecțiunea tehnică a îmbinărilor cu articulații puternice. *Buch der Weisheit* de Bidpay, publicată de Conrad Fyner la Urach (1482)¹²⁸, stabilește modelele a șapte inițiale istoriate, de un gen analog. Zece mii martiri se învâlmășesc în litera D. În litera M, Hristos este răstignit pe cruce, ale cărei brațe devin ramuri de arbore, Fecioara și Sfîntul Ioan atîrnînd pe ele ca niște fructe mari. Jambajul lui P cuprinde Fecioara și staulul Nașterii, iar pîntecele său — Pruncul și Iosif care par că se înalță deasupra solului, ca steaua care este deasupra lor (fig. 31). Extinderea iconografiei, multiplicarea și asamblarea figurilor poartă amprenta literelor gotice.

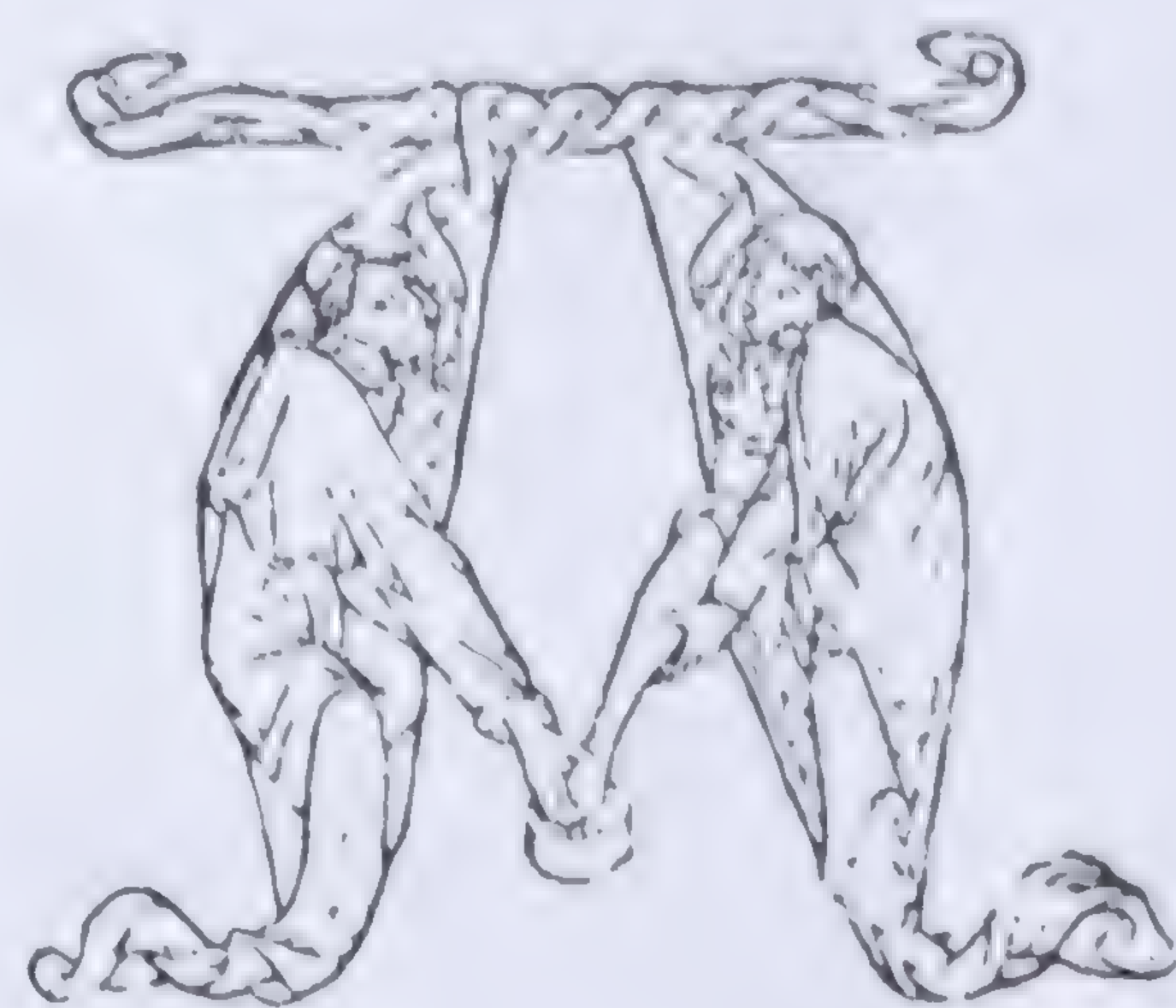
Al doilea alfabet romanesc cunoscut îi reproduce integral literele, începînd din 1464. Ansamblul a fost conceput într-un moment cînd seria Würzburg-Bergamo trebuie să fi cunoscut o amplă difuzare, însă ecoul său n-a fost mai mic. Originalul xilografic de la Basel (fig. 32) a fost atribuit regiunii germane Rinul de Sus, Țărilor de Jos, orașului Haarlem¹²⁹. Maître aux Banderoles l-a gravat din nou pe aramă, în centrul Germaniei, în 1478¹³⁰. Un manuscris din Oxford¹³¹ recopiază o parte din el către 1500¹³¹. Trei categorii de litere, corespunzînd fiecare unei etape de dez-



voltare, se găsește reunite aici; combinații romanice clasice, dragon în S, dragon înșăcat de om (H), motive grefate pe schemele romanice în cursul secolului al XIV-lea — om cu coadă păroasă (N), ca în Biblia de la Arsenal (5212, fol. 118^v — D), în care inițialele par să reflecteze și un fond periferic de aceeași natură, măști (C, E, G, Q), ca la Colonia (A) și în aceeași biblie (fol. 260-Q, 346-D), personaje călare pe monștri (B, C, N, T), ca în alfabetul de la Berlin (I, E), în fine compoziții gotice, literele K și X ale lui dei Grassi, R asemănător cu K, Z construit cu trei personaje în zig-zag, corespunzând fiecare uneia din trăsăturile ascuțite. Intervenind într-o culegere care apare ca o compilare, soluțiile cele mai moderne conferă un caracter de noutate întregului grup.

Franța sfârșește prin a urma această mișcare. *Livre d'Heures* pentru uzul Parisului, a lui Charles d'Angou-

Fig. 30. Literă istoriată: Inițială A. Spălarea picioarelor, la H. Knobloch-tzer, Strasbourg, 1482.



lême, tatăl lui Francisc I, reproduce, la sfârșitul secolului al XV-lea, mai multe din aceste litere¹³². Douăsprezece semne (A, C, E, G, I, K, L, M, O, P, R, V), provin direct din alfabetul de la 1464. Variante ale lui K (*Kalende*) cu curbe formate din șerpi, pești, dragoni, păsări sau măști, ale lui D cu scena Sfântului Martin care își dăruie mantia, derivă probabil din culegeri similare, fără îndoială numeroase la această dată. Doi A gotici reprezintă versiunea Martin Schott — Maître E. S. Șaptesprezece stampe de Israel van Meckenem, legate și colorate în carte, confirmă acțiunea directă a gravurii asupra picturii manuscrisului, cât și importanța centrelor din Țările de Jos în rețeaua de transmitere. O frază întreagă (fol. 52)¹³³:

A V E M
A R I A
G R A C I
A P L E (NA)

este compusă pe un fond de aur cu litere antropomorfe și zoomorfe (fig. 33), ca pe pagini romanice în ale căror litere sînt figurați monștri, VERE și TE I G I T U R din *Liturghierul* de la Limoges (c. 1110)¹³⁴, de exemplu. Leroquais a menționat chiar, cu privire la aceasta, că figurile sînt „în gustul inițialelor epocii merovingiene”, atît

Fig. 31. Litere istoriate: Buch der Weisheit, inițială M (Răstignire) și P (Naștere), Urach, 1482.

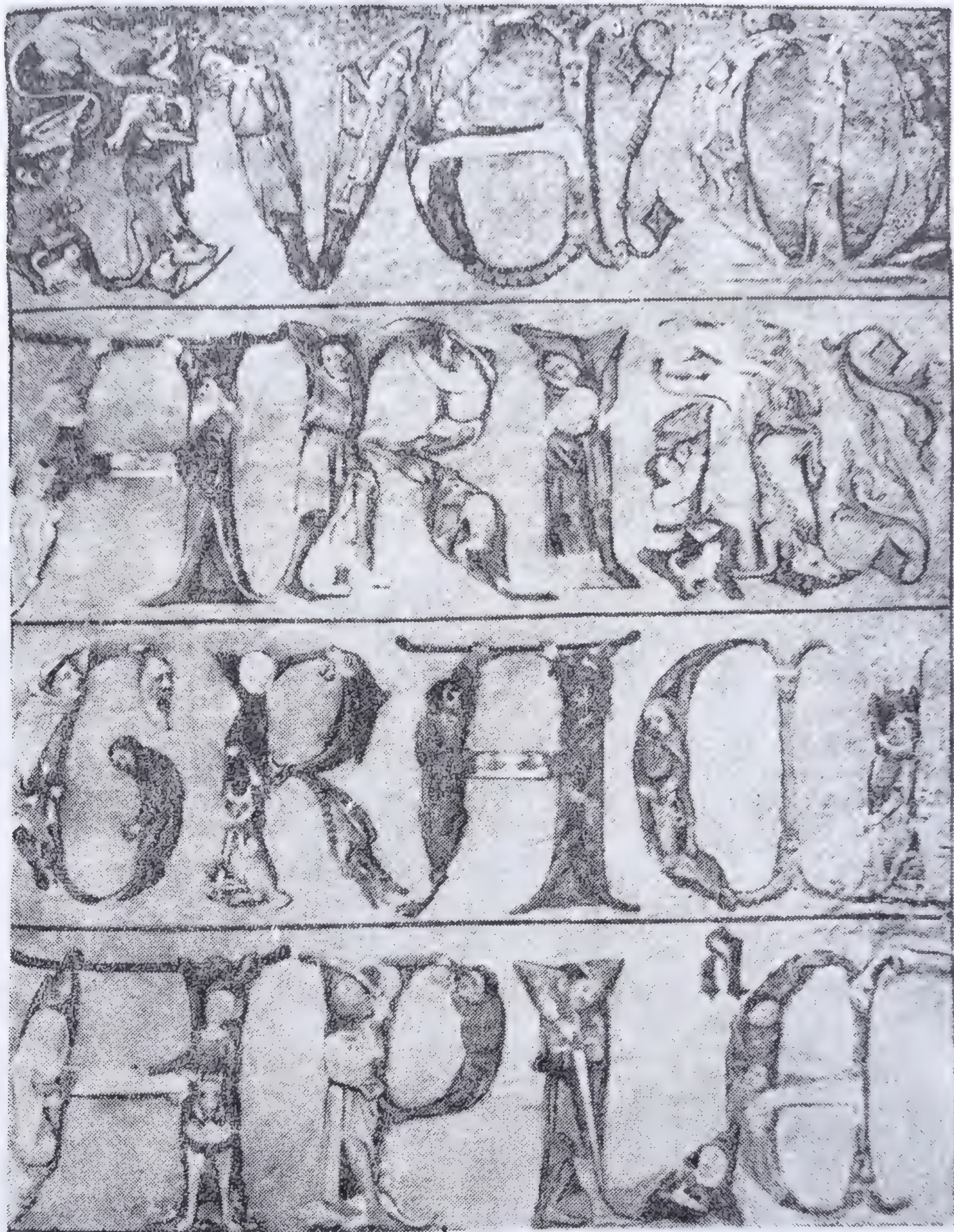
Fig. 32. Alfabet din 1464:
Original xilografic, Basel.

de arhaice îi păreau aranjamentele lor. Nu este vorba de un caz unic. O transcriere zoomorfică a cuvintelor A PLUS, face parte din sculptura decorativă a castelului din Josselin (finele secolului al XV-lea)¹³⁵, realizată totuși nu cu ultimele modele supraîncărcate, ci numai cu dragoni, înnodeați ca niște rădăcini de arbori.

Sub această formă rudimentară, revin acum cu regularitate motivele vechi în literele ornamentale de început de capitol din cărțile imprimare, ale căror dimensiuni mici exclud îmbogățirea compoziției. Grupurile antitetice, toate combinațiile obișnuite cu reptile în cerc, în spirală, în S, înlănțuite sau întrededorându-se, reapar aici în rigurozitatea lor schematică. Le regăsim atît în publicațiile de la Augsburg și de la Ulm cît și în cele de la Troyes, de la Lyon sau de la Paris¹³⁶ și unele dintre ele pot fi perfect suprapuse pe modelele lor primitive. Fondul romanic, care a servit de bază formațiunilor multiple, re trăiește și se răspîndește, la rîndul său, în ultima ecloziune, ca o revenire a resurselor lor. El se reface integral chiar în plin secol al XVI-lea.

Trei alfabetice — unul german și două franceze — încheie dezvoltarea, în sînul Renașterii. *Menschenalphabet* al lui





Peter Flettner, executat către 1534¹³⁷, adică într-un moment în care inițialele lui Maître E. S. continuă să fie reproduse în scripturile germanice, transpune în mod brusc procedeul în noul univers, înlocuind omenirea și bestiarul evului mediu cu atleți, zeițe Venus și amorași antici. Figurile se succed ca într-un dans (fig. 34). Litera animată se reconstituie, odată mai mult, în mediul periferic care o adaptează cu cea mai mare îndărătnicie la condițiile fiecărei epoci. Noël Garnier folosește la rîndul său, către 1540—1545, temele antichității, din care nu ia corpurile omenesti cu proporții regulate, ci figuri grotești italiene, care îi permit să mențină inițialelor caracterul lor monstruos. Oameni sălbatici, câini, șerpi păstrează o amprentă medievală. În litera M, scena *Căderii în păcat* este concepută în același chip ca în *Răstignirea* din *Buch der Weisheit*, în timp ce „micul alfa-

Fig. 33. Litere istoriate: Heures pentru uzul Parisului, a lui Charles d'Angoulême, finele secolului al XV-lea, Paris, B. N., lat. 1173.

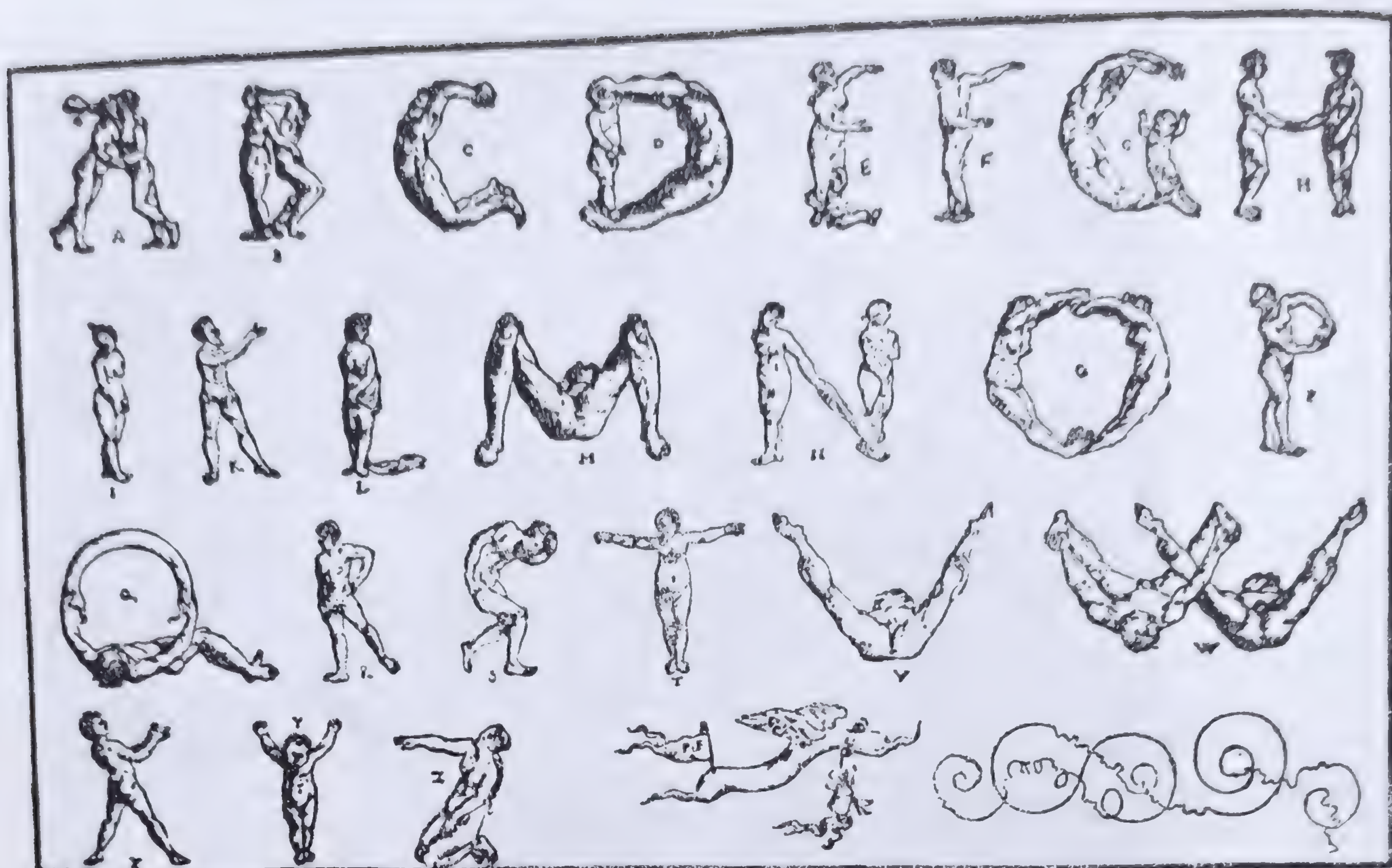


Fig. 34. Alfabet antropomorf: Menschenalphabet al lui Peter Flettner, către 1534.

bet" al aceluiași artist nu conține decât dragoni, *entrelacs* și ramuri de arbori, amintind anumite combinații ale castelului din Josselin. Temele literelor ornamentale de început de capitol, izolate, revin aici și se regroupează sub aspectul lor elementar, într-un ansamblu organic. Fără îndoială ele se leagă de o serie din perioada precedentă. Aceasta nu împiedică ca un al treilea set complet de litere, pe care îl posedăm pînă în prezent, restabilind tradițiile secolelor XI și XII, să dateze din ultimii ani ai domniei lui Francisc I.

Deși influențată de aceleași forțe care au acționat pe bordurile cărții, inițiala cu imagini revine, fără împotrivire, la compozițiile care îi sînt proprii. Schemele inviolabile se identifică, întrucîtva, cu primele lor întruchipări și le fac neîncetat să recapete viață. În contrast cu decorul marginal care evoluează cu continuitate, dezvoltarea literelor fantastice este marcată de revenirile periodice către sistemele care au luat ființă la origine. Avîntul său are loc dealtfel și la o periferie diametral opusă, generalizîndu-se apoi cu o arie de joncțiune în Țările de Jos. Franța, care a fost pasivă un anumit timp, se asociază curentului în două etape și ne transmite chiar cazurile cele mai recente. În toate fazele sale, în toate varietățile sale, inițială-casetă, structură gotică, giumbușluc medieval, umanitate antică, grotesc roman, litera cu figuri păstrează atributele sale. Prin fermitatea procedeului legînd imaginea de abstracție, ea rămîne un fenomen romanice și corespunde, cristalizîndu-l, aceluiași curent profund care face să înflorească natura de pe marginile cărții într-o urzeală de convenții și într-o reînnoire constantă a miracolelor sale.

CAPITOLUL

7

Lumea transfigurată



Pe pagina de titlu, *Paradisul*: *Très Riches Heures de la Chantilly*, 1411—1416.

1. *Lumea transfigurată de către cosmos*. Peisaje în figurările cosmografice. Geometrie și semne ale planisferelor în peisaje: cerul, pământul, paradisul. Lumea religioasă în interiorul diagramelor cosmice. Aureola astronomică. Geometrie a armoniei universale retransmisă prin iradiația divină.

2. *Planisfere și hărți*. Geografie a geometrilor: pământul în T. Geografie a marinarilor: portulanul*. Viziune antropomorfă și zoomorfă a realității geografice redescoperite: Opicinus de Canistris și antecedentele sale. Planisfera peisagistică și planisfera minunățiilor: harta din Hereford**.

3. *Istorie naturală*. Fauna gotică a lui Brunetto Latini*** și manualele de vânătoare. Influența lui Thomas de Cantimpré și a monștrilor săi. Conrad de Megenberg. Bestiarul fantastic din *Hortus Sanitatis*. Etimologie greco-latină făcând să re trăiască hibrizii romanici.

* Hartă folosită în navigație, în secolele XIII—XIV, reprezentând țărmurile mărilor și oceanelor, cu toate detaliile care interesau pe navigatori. (N. Tr.)

** Oraș în Anglia, reședință a comitatului cu același nume, port pe râul Wye, centru comercial: export de lână, carne etc. (N. Tr.)

*** Scriitor, filosof, istoric și om politic italian (c. 1212—1294), cunoscut mai ales pentru lucrarea sa enciclopedică *Le Livres dou Tresor*, scrisă în limba *oïl*, în a cărei ultimă parte tratează despre forma de guvernământ a republicilor italiene. (N. Tr.)



escoperirea realității, a perspectivelor și a contururilor mai mult sau mai puțin exacte, de către artiștii gotici, nu zdruncină abstracțiile cosmografilor. Sistemele se juxtapun și uneori se interpenetrează: nu mai sînt panglici de apă, de pămînt și de aer răsucite, care iau naștere din compasul Creatorului „cînd a trasat un cerc

la suprafața abisului“ (*Cartea proverbelor**, VIII, 27). Universul este un sat cu biserica și clopotnițele sale, un port, un oraș, un castel¹, dar el se instalează în interiorul cercurilor făcînd să se rotească aștrii și îngerii. În Biblia de la Wittenberg din 1534², stelele sînt escortate de păsări, pămîntul se decupează ca un peisaj cartografic fixat în inelele celeste, cu animale sălbatice și domestice, un elefant, un crocodil și o cămilă (fig. 1). În Isidoro da Sevilla, publicat la Augsburg în 1470³, reprezentările celor patru elemente se concretizează: focul în cărbuni aprinși, apa — un rîu, pămîntul — o cetate fortificată, aerul — nori și vînturi care rămîn totuși incluse în patru cercuri înlanțuite, ca într-un cvadrilob carolingian sau romanice (fig. 2). Efectele cele mai ciudate rezultă din aceste fuziuni. Cînd Maître François (Fouquet? c. 1475)⁴ ilustrează doctrina antipozilor a Sfîntului Augustin, el reprezintă globul ca o sferă presărată cu tufe vegetale, plasînd în acestea personaje a căror înălțime depășește dimensiunea razei. Unele sînt în picioare, celelalte cu capul în jos, în umbră. Filozoful nu crede în această figurare căci, dacă pămîntul este rotund, el nu este locuit peste tot, însă compoziția conține literalmente o lume de-a-ndoaselea.

* Face parte din Cărțile înțelepte, cuprinse în biblie: partea I-a, adresată tinerilor, a fost atribuită regelui Solomon. (N. Tr.)



În continuă schimbare în tratarea imagiștilor, în contact permanent cu formele și cu materia realității, universul nu se mișcă în conceptele sale. Perturbările morfologice care intervin în viziunea directă nu alterează în mod profund bazele sale teoretice până la finele evului mediu. Misterioasele mecanisme ale sferelor angrenate persistă în spirite dincolo de aparențele naturii fizice și ale naturii religioase și ele apar în diversele lor figurări.

Cerul, reprezentat de Simon Marmion în una din picturile sale din *Livre des Sept Ages du Monde* (c. 1460)⁵, nu are o profunzime nelimitată. Nouă cercuri reunite într-un mănunchi, în jurul Creatorului, împreună cu spectrele celor douăsprezece semne ale zodiacului în exterior, apar într-un peisaj lunar, deasupra unor stânci abrupte, a unui oraș îndepărtat și a unui golf unde se adăpostesc corăbii (fig. 3). Ele ies din abisul nopții ca o epură a revelației cosmice al cărei decor, cu accidente și liniștea sa nocturnă, face și el parte din tot.

Globul pământesc apare de asemenea în însuși mijlocul și pe fundalul unei întinderi terestre. În picturile reprezentând *Înălțarea*, din mănăstirea Thuisson-lès-Abbeville (Chicago, c. 1470)⁶ (fig. 4), de Memling (Luvru, 1470)⁷ și de Dürer (*Mica patimă*, c. 1510)⁸ Hristos se înalță deasupra unei rotunde ridicături de teren ca deasupra planetei. În paradisul din *Très Riches Heures de la Chantilly* (1411—1416)⁹, procedeul este analog, instalându-se totuși un univers în mic, nu în centrul ci în jurul scenei. Grupurile din *Căderea în păcat* și din *Izgonirea din rai* apar în interiorul unui microcosm peisagistic (figura din pagina de titlu). Grădina, cu o fântână gotică ajurată de un meșter aurar și cu un portal care a fost comparat cu cel de la Orvieto, este închisă într-o incintă circulară, unde toate proporțiile sînt răsturnate. Zidul aurit, ridicat pe munți asemănători unor dune înconjurate de apă, nu ajunge pînă la genunchii personajelor. Arborii sînt la înălțimea taliei acestora. Și aici juxtapunerea a două măsuri și a două perspective, una generală, alta detaliată, apare ca o revelație. În imaginile cerului și ale pămîntului suprapuse pe ideogramele lor, lumea vizibilă este în întregime transfigurată de cosmos.

Avîntul doctrinei astrologice, potrivit căreia orice lucru și orice noțiune, orice formă a existenței și a destinului depind de constelațiile și de configurațiile celeste¹⁰, a contribuit puternic la voga acestor tablouri. Speculațiile vizionare din Beatus, ale lui Lambert de Saint-Omer și ale starețelor din Renania¹¹ se integrează într-o rețea mai vastă a abstracției și totodată a vieții. Armătura geometrică se consolidează și se complică sub impulsul Islamului¹² și al Extremului Orient¹³. Subiectele se animă și iau amploare în naturalismul și în iconografia epocii.

Un manuscris saxon de la sfîrșitul secolului al XIV-lea¹⁴ reproduce și el planisfera cu Fecioara în locul semnului solar, cu fluviile paradisului, cu Animalele Evangheliste și cu Părinții Bisericii, substituiți astrilor și vînturilor din compoziția romană *Speculum Virginum*, în conformitate cu textul din *Livre de la Sagesse* (VII, 29), înțelepciune

Fig. 1. *Facerea lumii*: *Biblie de la Wittenberg*, ed. din 1534.

←

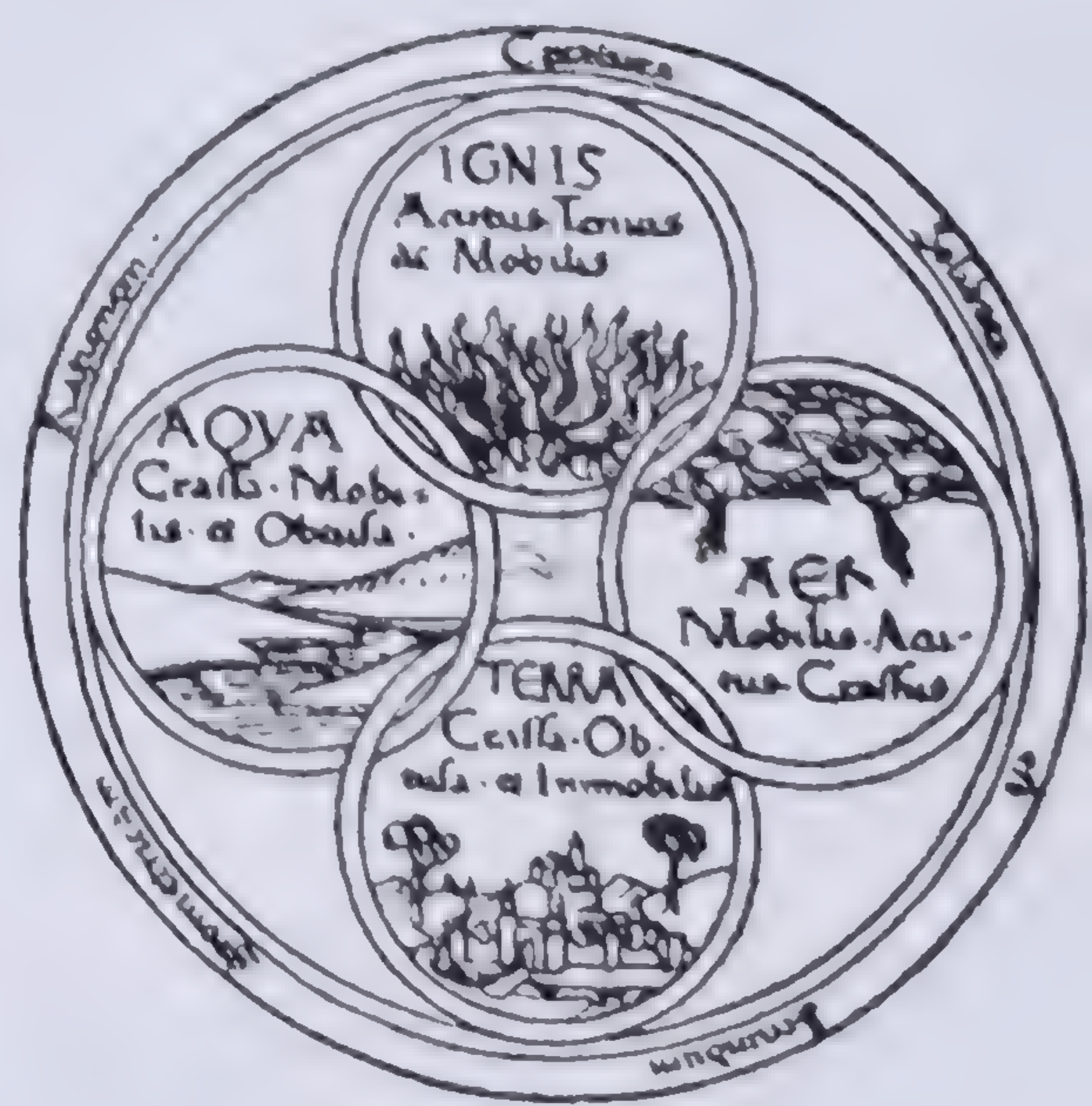


Fig. 2. *Cele patru elemente*: *Isidoro da Sevilla*, Augsburg, 1472.



en ceste presente figure qui est ap-
pellee rimaire du monde.

Dis que l'auteur a comen-
cé a parler des choses celestes

esquelles naturellement et
ce soit noir et que ils soient ar-
de l'humain et de feu il appert par
la parolle de dieu le xix. qui dist
au commencement de la bible. lu

mai măreață decât soarele și deasupra tuturor orînduirilor siderale, apropiindu-se de cultul din acea vreme, care plasează în mod hotărît pe mama lui Hristos în centrul unui sistem mistic (fig. 5). Aceeași maximă: *Hec est specior sole et super omnen stellarum dispositione*, înscrisă de cei doi Van Eyck lângă reprezentările Mariei¹⁵, îi reafirmă semnificația la originea acestor interpretări stricte.

Fig. 3. Aureolă astronomică: Simon Marmion, c. 1400. Bruxelles, B. R., 9047.



Figurile și simbolurile cele mai diverse, scene întregi se orînduiesc pe aceste rețele determinate de corespondențele sferelor și ale numerelor: cele șapte Suplicii ale lui Hristos, cele șapte Dureri și cele șapte Bucurii ale Fecioarei (fig. 6) sînt inserate, ca în medalioane, în coroana celor șapte planete¹⁶. Instrumentele patimilor, păcatele capitale, imaginea vrăjitoriei cu cele șapte forțe care o combat, Creatorul, Josua, papa, Sfîntul Pavel, Sfîntul Augustin, regele și doc-

Fig. 4. Glob terestru: A. Antipozii, Cetatea Domnului c. 1475. Nantes, 8. — B. Înălțarea, retablu de la Chartreuse de Thulson-lès-Abbeilles, c. 1470. Chicago.

Fig. 5. Compoziție plant-sferică: Fecioara pe locul semnelui solar, Speculum Virginum, sfârșitul secolului al XIV-lea, Leipzig, B. U., 665.

torii din Paris, defilează în aceleași spații siderale. Zonele concentrice ale cerului nu cuprind numai corurile de îngeri. Regăsim în ele personajele Vechiului Testament, apostolii, martirii, confesorii, sfinții. Într-o pictură din Colonia (a doua jumătate a secolului al XV-lea)¹⁷, cele patru animale și bătrânii Apocalipsului se rotesc în jurul încoronării Fecioarei. Însăși structura unui stat depinde de metafizica și astronomia¹⁸, de la care preia cadranul. Pe o gravură





A

bavareză (1487)¹⁹, suveranul, ducele, consilierul, judecătorul, șeful ordinului cavaleresc surmontează, în interiorul roților triple, trei cercuri intrate unul în altul, înglobând în mod succesiv armata (portdrapelul și soldatul) și corpurile de meșteșugari (tăietor de lemne, croitor, țesător), cu plugarul în centru. Eșafodajul, asemănător unei mișcări de ceasornicărie, stă pe o fortăreață și este surmontat de vul-

Fig. 6. Compoziții planisferice: A. Coroana celor șapte planete și a copiilor lor, Nürnberg, 1480–1490. — B. Coroana celor șapte bucurii ale Fecioarei, Suabia (?), 1440–1460.



B

turul germanic, cu crucifixul pe piept. Misticismul trinitar și armonia universală înglobează ierarhia și mecanismul imperiului (fig. 7). Personajele și grupurile acestor figurații poartă, toate, marca timpului lor, cu ceea ce are ea veridic și eliberat, însă ele se instalează într-un spațiu abstract de scheme pure și ansamblul lor se desfășoară ca o emanație a absolutului.

Un tip nou de aureolă se formează, în conformitate cu același principiu. Cercul de lumină devine un cerc de îngeri strălucitori sau arcuiți ca în sferele planetare cu corurile celeste din *Liber Scivias* sau de pe fresca de la Campo Santo din Pisa. La Simon Marmion (retablul de la Saint-Bertin din Saint-Omer, 1454—1459), la Neri di Bicci (*Incoronarea Fecioarei*, Baltimore, c. 1460—1465), gloria păstrează, în lumina sa supranaturală, întreaga puritate a temei astronomice²⁰. Dar sistemul variază în mod continuu, adaptându-se diferitelor structuri ale mandorlei, regroupând mai liber elementele. Figurile sale înaripate se fixează pe elipse. Ele se îngrămădesc aici pe mai multe rînduri, se înghesuie de jur împrejur, în mase compacte. Începînd cu Giotto, italienii au excelat în aceste combinații în care geometria orbitei cosmice este animată de geometria iradierii divine²¹. La nord de Alpi, halourile antropomorfe se desfășoară în interiorul acelorași scheme, modulîndu-le inflexiunile. Gérard de Saint-Jean (c. 1490)²² așază Fecioara într-o ovă* luminoasă cu zonele degradate ale vibrațiilor aeriene, ca în flacăra unei lumînări. Interpretată de un artist din Colonia (c. 1460)²³, aceeași evocare devine dură și solemnă (fig. 8). Mulțimea de îngeri se îngrămădește într-un corp solid semănînd cu un ou. Fouquet care, printre altele, combină și mandorlele eliptice după sistemul italian²⁴, ridică din corpurile omenești o adevărată boltă. Trinitatea din *Heures* ale lui Etienne Chevalier (1461)²⁵ este amplasată într-un nimb ale cărui inele se multiplică, devenind elemente de arhitectură și petrificîndu-se. Cei aleși, tratați ca niște statui, înaintează într-o navă iluminată, în care fiecare asiză și fiecare bolțar reprezintă un înger, un martir, un sfînt (fig. 9).

Căile iradierii spirituale se amplifică și se prelungesc dincolo de strălucirea sa vizibilă, făcînd să apară întregi scene religioase. Ele se răspîndesc ca valurile după căderea unei pietre în apă. În retablul lui Enguerrand Quarton (Villeneuve-lès-Avignon, 1453), *Incoronarea Fecioarei* este plasată pe curbele emanînd din cele trei cercuri îmbrucate, care corespund fiecare uneia din figurile principale. Compoziția a fost comparată cu un timpan, definit, ca în epoca romanică, de ornamentul abstract²⁶. La fel ca pe o arcă celestă, tema monumentală pare că țîșnește din compas (fig. 10).

Aceste compoziții se succed la Colonia cu o energie și o amploare deosebite²⁷. Corurile de îngeri sînt aidoma unui balon care se umflă. Rețeaua geometrică se întinde. Hristos din *Înălțarea* (Maître de la Sainte Parenté, Nürnberg,

Fig. 7. Compoziție plan sferică: mecanismul statului. Bavaria, 1487.

→

* Ornament în formă de ou. (N. Tr.)



Handwritten text in a Gothic script, likely a commentary or a collection of sayings related to the eagle's symbolism. The text is written in a dense, cursive hand and is arranged in columns around the central illustration.

Handwritten text in a Gothic script, likely a commentary or a collection of sayings related to the eagle's symbolism. The text is written in a dense, cursive hand and is arranged in columns around the central illustration.

c. 1486) este încadrat de o coroană ovală formată din nori, din corpuri omenești și din aripi. Artistul care a creat altarul Sfântului Bartolomeu construiește din sfinți arce suspendate deasupra scenelor din *Botezul lui Isus* (Berlin, 1500) și din *Toma Necredinciosul* (Colonia, 1500), care par că s-ar găsi ca într-un gol de fereastră. *Glorificarea Fecioarei* (Colonia, 1460) se desfășoară într-o sferă triplă, unde linia orizontului îmbrățișează curba soclului vaporos al tronului Mariei. Un baroc gotic somptuos și frământat unduiește pe tramele circulare, pe care cosmografiile din regiunea Rinului romanic le-au supraîncărcat și consolidat în rigurozitatea lor extremă. Nu mai este vorba de perso-

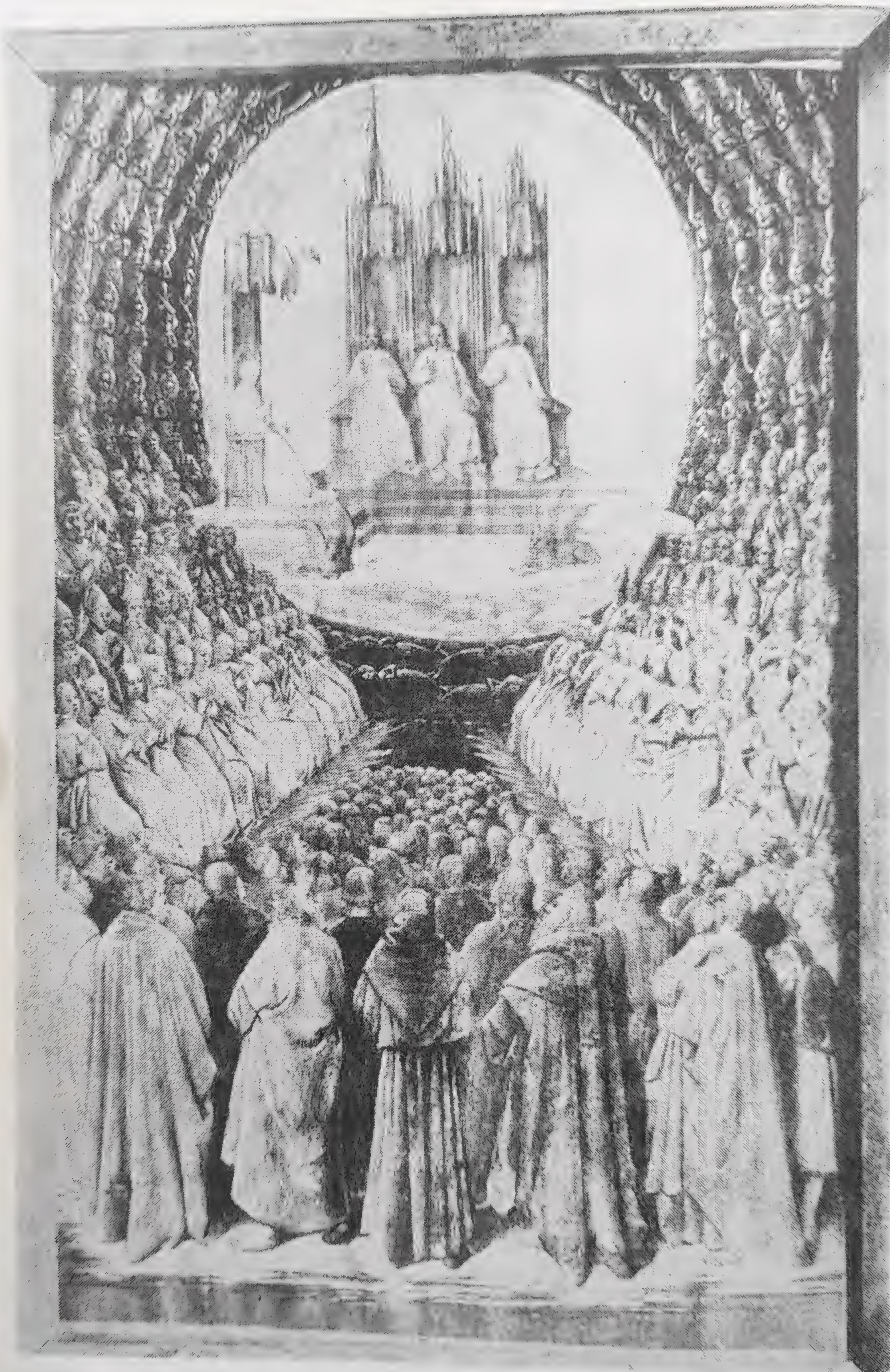


Fig. 8. Mandorle ovoide:
A. *Glorificarea Fecioarei*,
școală din Colonia, c. 1460.
Worms, colecție particulară.
B. *Glorificarea Fecioarei*,
Gérard de Saint-Jean, c.
1409. Rotterdam, Muzeul
Boymans-van Beuningen.

naje alegorice și de scene aranjate în compartimentele geometrice ale universului, ci de o propagare a imaginilor care se mlădiază și se dislocă în dispunerea grupurilor. Retransmise prin lumină, roțile cosmice pătrund mai profund și într-un chip mai direct toate subiectele din jurul lor, legându-le de ordinul transcendent al materiei și al spiritului.

Stilistic, procedeul corespunde unei reveniri la legea cadrului și a compozițiilor dirijate de figuri regulate. Pentru o perioadă îndelungată, o simplă linie de foc circumscriind imaginea divină, și separînd-o de lume, aureola și mandorla își regăsesc forța lor de atracție, pe care o exercitau tiranic în cursul secolului al XII-lea²⁸. Îngerii, cei preafericiți, sfinții se supun acestuia cu dezinvoltură și





grație, fără a se cabra și fără a se deforma. Ei ascultă totuși de aceeași regulă de conformitate pe care sculptura decorativă o regăsește, la rîndul său, pe o cale distinctă.

2

Pentru istoria viziunii asupra lumii și a structurilor acesteia în general, evoluția cartografiei nu prezintă un interes mai mic²⁹. După oarecare ezitări, pămîntul, dreptunghiular sau oval în unele reprezentări arhaice, redevine rotund, rămî-nînd totuși un artificiu³⁰. El restabilește concepțiile lui Anaximandru (611—547) și ale hărții de aramă a lui

Fig. 9. Arhitectură antropomorfă: Gloria sfintei treimi, *Heures* ale lui d'Etienne Chevalier, Jean Fouquet, 1461. Chantilly.

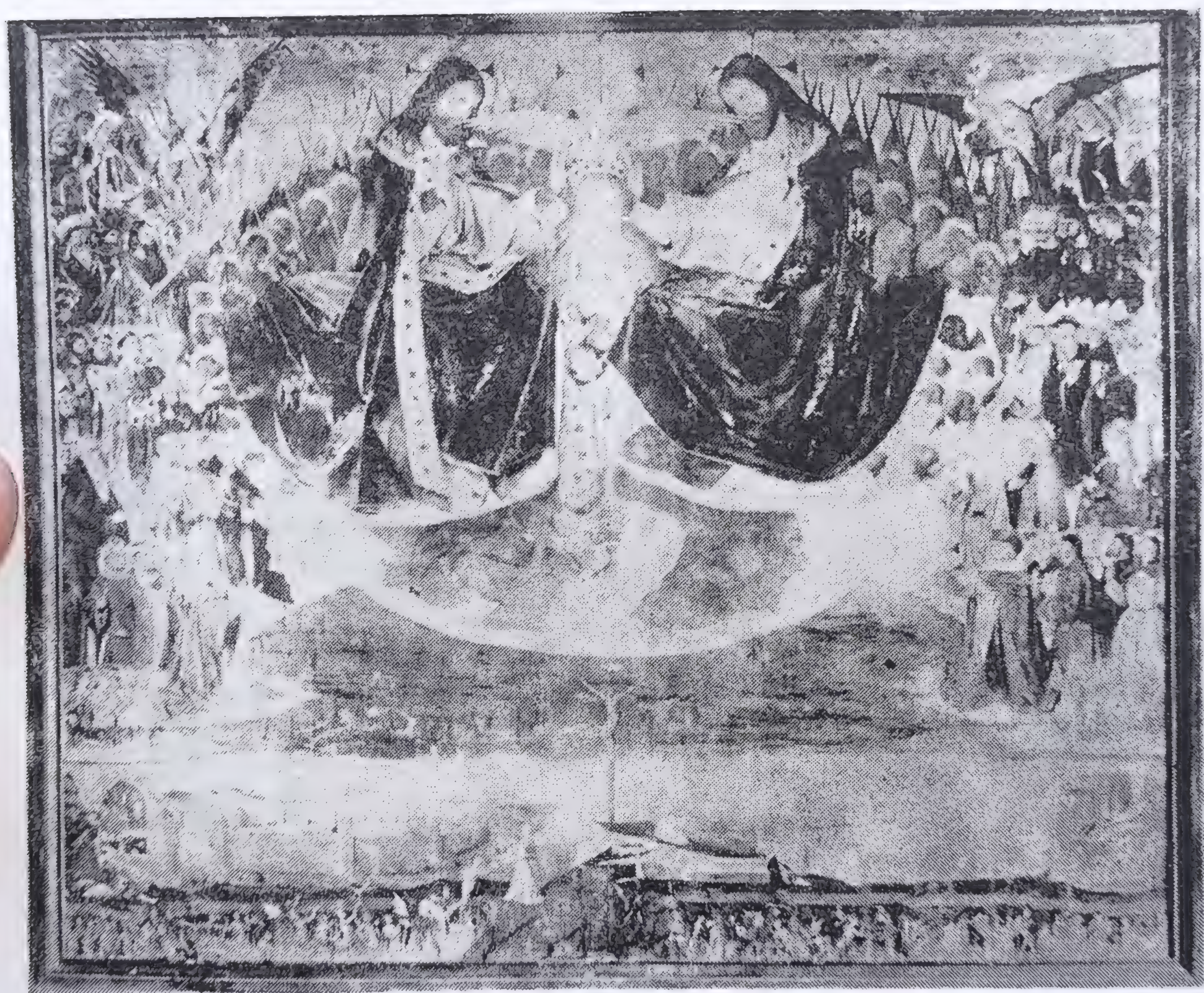


Fig. 10. Cercuri imbucate: Incoronarea Fecioarei. Enguerrand Quarton, 1453 Villeneuve-lès-Avignon.

Aristogore (500 î.e.n.), menționată de Herodot, care îl figurează sub formă de disc înconjurat de fluviul Ocean, instalînd Ierusalimul în centru, în locul unde se află Delfi. Cercul este tăiat în trei prin două drepte în T: *Mare Magnum*, *Nilus* și *Tanaïs* (Donul), jumătatea superioară fiind Asia, sfertul din stînga Europa, sfertul din dreapta Africa. Dacă restabilirea sa, după dimensiunile și frontierele țărilor notate de Pliniu, este exactă, harta lui Agrippa, retușată de socrul său împăratul August și expusă la Cîmpul lui Marte, era un *orbis tripartitus*³¹. Isidoro da Sevilla dă, în ale sale *Etymologiae* (XIV, II, I), o descriere concisă a mapamondului de acest tip. Sistemul se acordă cu tradiția biblică,



Fig. 11. Portulan antropomorf: Mediterana, Opicinus de Canistris, 1335—1341. Vatican, Pal. lat. 1993.

potrivit căreia Noe ar fi împărțit pământul între cei trei fii ai săi, acordându-i lui Sem o parte dublă. El intervine chiar și în hărțile Beatus mai late într-o parte decât în alta și evoluează prin acumularea detaliilor și a sinuozităților în jurul trasării schematice³². Ideograma geometrică — T în O — persistă totuși nealterată în tablourile cosmografice, sub picioarele lui Hristos-rege și în hărțile zise ale lui Salustiu³³, care înscriu denumiri de locuri, și indică amplasarea edificiilor. Întreaga cartografie a evului mediu este dominată de aceste principii pînă în momentul cînd apare portulanul, care îi răstoarnă complet bazele. În loc de spații închise în interiorul unui cerc mic, apar întinderi fără sfîrșit, desfășurate pe razele rozei vînturilor. În loc de limite stabile, regulate, ale continentelor unde se acumulează, în voia imaginației, orașe și țări rătăcitoare, apare desenul țărmurilor care se conturează în jurul unor puncte fixe: desenul este stabilit de liniile care leagă porturile între ele. Pământul își schimbă brusc aspectul. Din calculul pozițiilor și al distanțelor, reiese imaginea neregulată și exactă a fragmentelor sale, în care nu mai rămîne nimic din vechile convenții.

Această evoluție se datorește busolei, cunoscută în China din timpuri imemorabile și a cărei folosire se răspîndește în Occident în a doua jumătate a secolului al XIII-lea³⁴. Dar ea se leagă de anticele *Periploi*, stabilite de asemenea pe razele direcțiilor și pe punctele lor de reper³⁵. Ludovic al IX-lea a văzut un portulan pe corabia care îl transporta la cruciadă în 1270. Harta zisă pizană (c. 1300), hărțile datorate lui Giovanni di Carignano (1306) și lui Pietro Vesconte (1311) ne oferă cele mai vechi exemple ce s-au păstrat. Ele corespund unei revelații a realității gotice prin sculptori și pictori. Dar sistemul geografic este limitat, prin natura mijloacelor sale, la zonele de coastă. Pământul este descoperit de corăbii și ia formă în jurul mărilor, scufundînd, totodată, întreaga sa suprafață în necunoscut.

Aici se produce cel mai neașteptat fenomen de halucinație: ființe animate apar chiar în formele, accidentate și perfect exacte, ale configurațiilor geografice. Hărțile lui Opicinus de Canistris (1335—1341)³⁶, un cleric originar din Lombardia, care își avea reședința la Avignon, conturînd Europa și Africa, trasează figurile unui bărbat și ale unei femei: Adam și Eva în momentul Căderii în păcat (fig. 11). Capetele lor se apropie de strîmtoarea Gibraltar — izvorul oricărui rău, în timp ce Mediterana — *diabolicum mare* — ia aparența demonului care guvernează universul și ale cărui brațe se întind, unul către golful Corint, celălalt spre Veneția. Imaginea Păcatului originar se înscrie, aplicînd pecetea sa, în sinuozitățile și în demarcațiile terestre. Cosmograful este obsedat de aceste transpuneri. Comentariile sale afirmă că Europa poate fi desenată și semănînd cu un animal. Din Scoția pînă în Africa, oceanul poate să apară ca un corp fără cap și fără picioare, marea Britanică între Bretania și Spania, ca un leu, simbolul devorant al morții. Insulele din Mediterana sugerează corăbii sau membre omenești împrăștiate. Asia se aseamănă cu un arbore.

Textul trebuie pus în legătură cu Honorius d'Autun (1112—1137)³⁷, care spunea că orașele antice se construiau în formă de animale sălbatice. De aceea Roma are forma unui leu dominînd o sută de animale sălbatice (fig. 12), Brindisi pe aceea a unui cerb, Cartagina pe aceea a bou-lui, Troia pe aceea a calului. Pasajul este reprodus integral de Gervais de Tilbury (c. 1211)³⁸, de Galvagno Fiamma (1336)³⁹ și, pînă la Atlasul catalan, de un portulan din 1375⁴⁰. Propunerea, pe care Dinocrate⁴¹ a făcut-o lui Alexandru cel Mare, de a schimba muntele Atos în om avînd în mîini o cetate și o cupă reunind fluviile, conține, la rîndul său, un germen al geografiei antropomorfe și zoomorfe cu toate că nu se referă la o lucrare de arhitectură. Extremul Orient și Islamul⁴² au văzut, din contră, creaturi vii chiar în contururile și asperitățile solului, fără a depăși totuși cadrul unui peisaj. Combinînd portulanurile sale, Opicinus urmează cele două impulsuri, ordonator și vizionar, la o scară universală. Abia readusă la configurațiile sale reale, lumea întreagă reintră în legendă.

Stabilirea hărților marine nu afectează, dealtfel, în nici un fel mapamondul în T, care rămîne clasic. Hieroglifa sa nu se schimbă nici în manuscrisul lui Matfre Ermengau (fig. 13), nici în fresca din Pisa, nici chiar în poemul geografic al lui Leonardo da Vinci⁴³. Hărțile lui Salustiu se multiplică în cursul secolului al XIV-lea⁴⁴ (fig. 14). Chiar imaginile animate pătrund în interiorul acestor scheme, fără a le distruge. În *Romanul lui Alexandru* de Wauquelin (înainte de 1440), pămîntul, pe care regele îl vede în timpul călătoriei sale celeste, este o grădină înconjurată de o palisadă circulară, pe care oceanul o împresoară ca un șarpe. În *Căderea îngerilor* din *Cetatea Domnului* (c. 1475)⁴⁵, Maître François îl reprezintă, cu cerul, cu cîmpiile și pădurile sale în perspectivă, într-o sferă, însă divizat de două canale drepte întretăindu-se și înconjurat de un cerc de apă. Un incunabul din Lübeck (1475)⁴⁶ plasează în armătura lui T vaste peisaje din Asia, Europa și Africa.

Însă *mappa mundi*, impregnată de convenții și de structuri fabuloase, este, înainte de toate, o geografie a legendelor, pe care le îngrămădește pe toată întinderea sa. Minunățiile și curiozitățile lumii constituie principalul său obiect. Aceea din Hereford (c. 1310)⁴⁷ (fig. 15), în care Ierusalimul, în centru, are zidurile și turnurile aplatizate ca în *Liber Floridus*, ajunge, în acest domeniu, la o vervă și la o bogăție de neegalat. Labirintul din Creta reproduce tipul Chartres. Cicladele se grupează în jurul unui cerc (*kuklos*), precum coroana de sateliți a unui corp celest. Insula Delos, unită cu continentul, primește masca demoniacă a lui Apollo. Vîrtejul Caribdei este o cochilie în spirală, Scylla — un cap de cîine cu mai multe șiruri de dinți, în concordanță cu *Odiseea* (fig. 16). Sistemul geometric și sistemele zoomorfe se regăsesc alături.

Fauna, monștrii pămîntului și ai mării sînt, și ei, abundent reprezentați (fig. 17). Populațiile anormale ale lui Solin și ale lui Pliniu (Blemmyes, monoculi, hermafrodiți, etc.) se aliniază într-o bandă strîmtă de-a lungul Africii

Fig. 12. Oraș zoomorfic: Roma în formă de leu, secolul al XIV-lea.

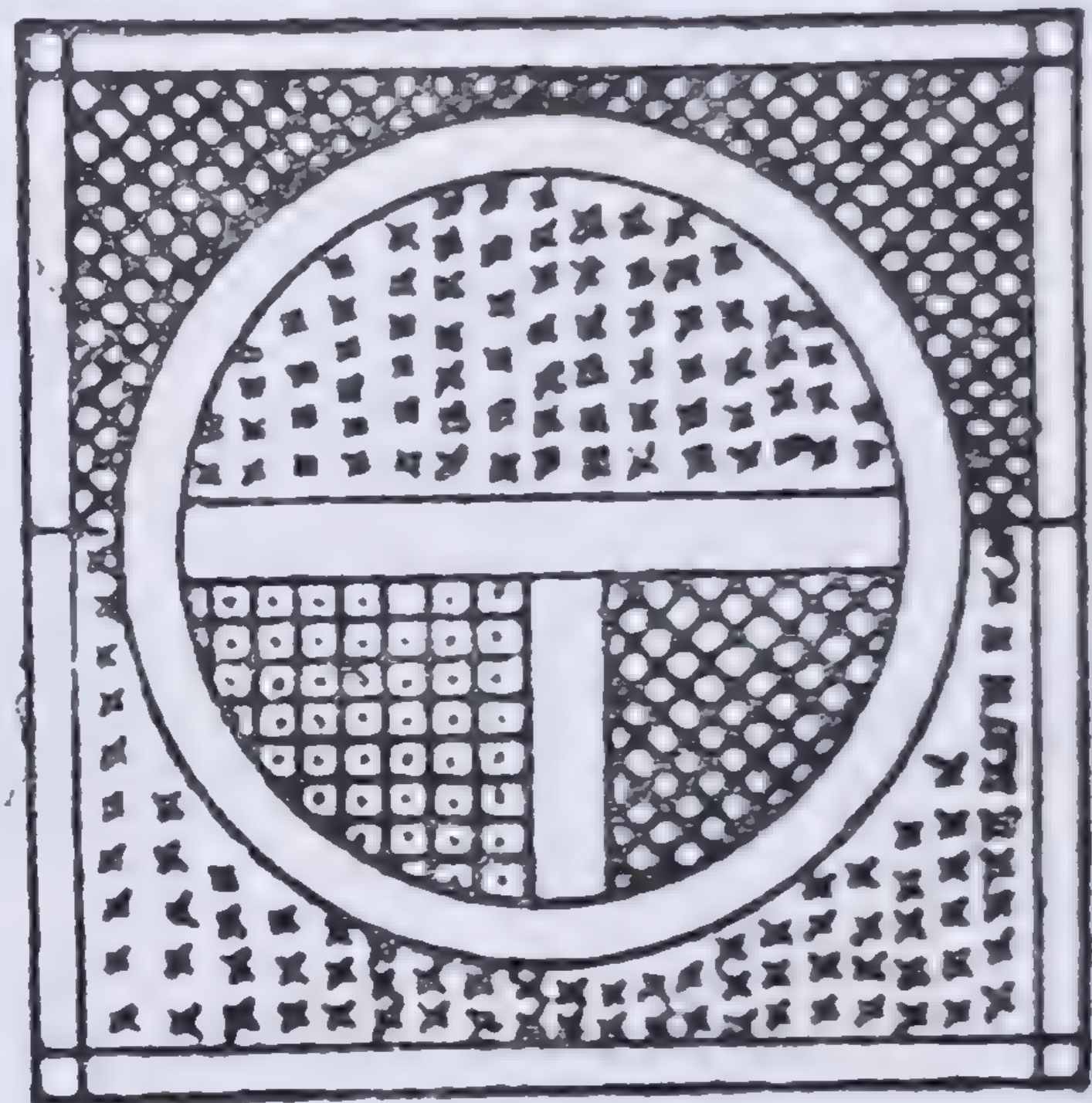
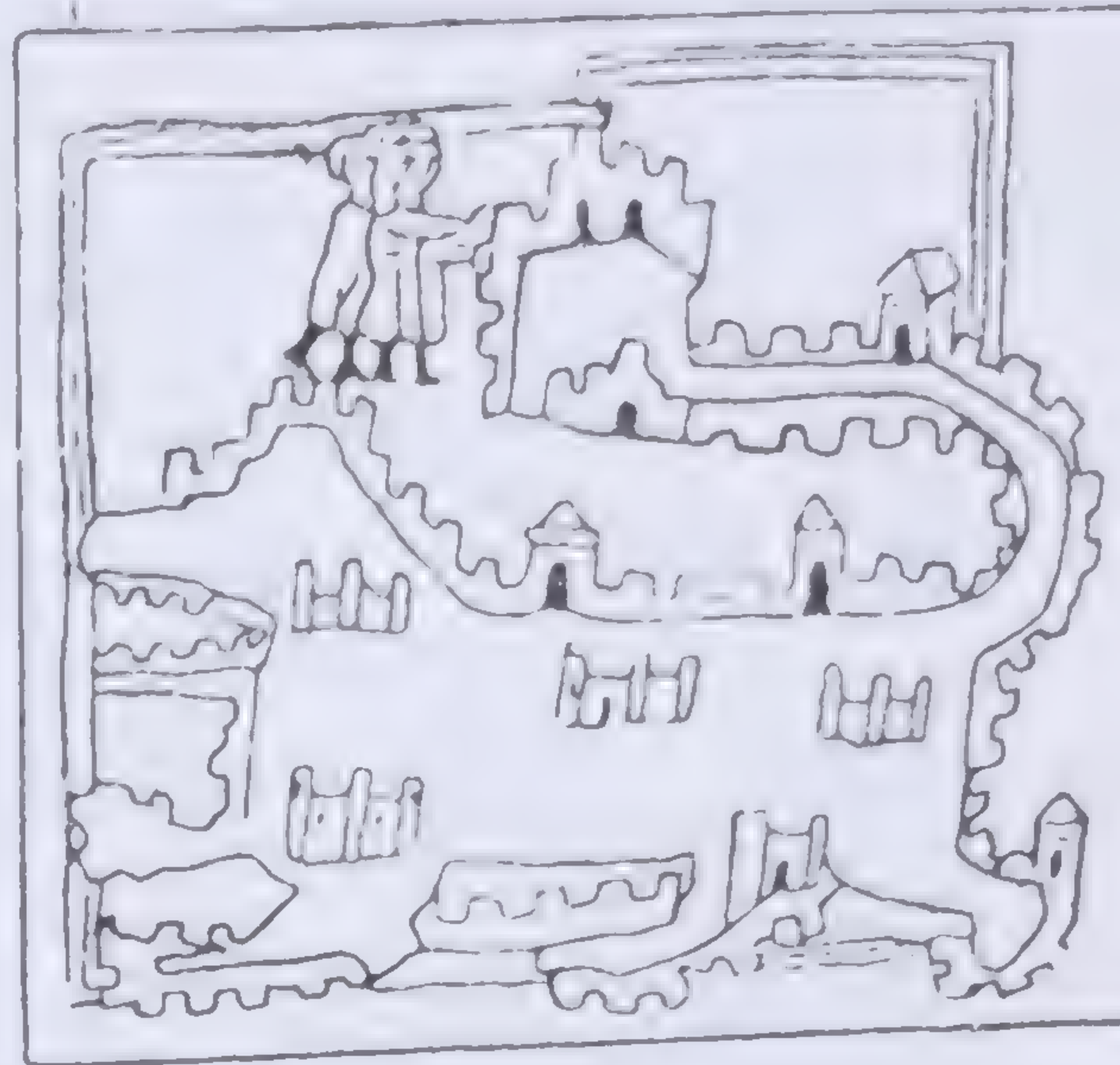


Fig. 13. Mapamond în T: Poezie de Matfre Ermengau, secolul al XIV-lea. Paris., Fr. 858.

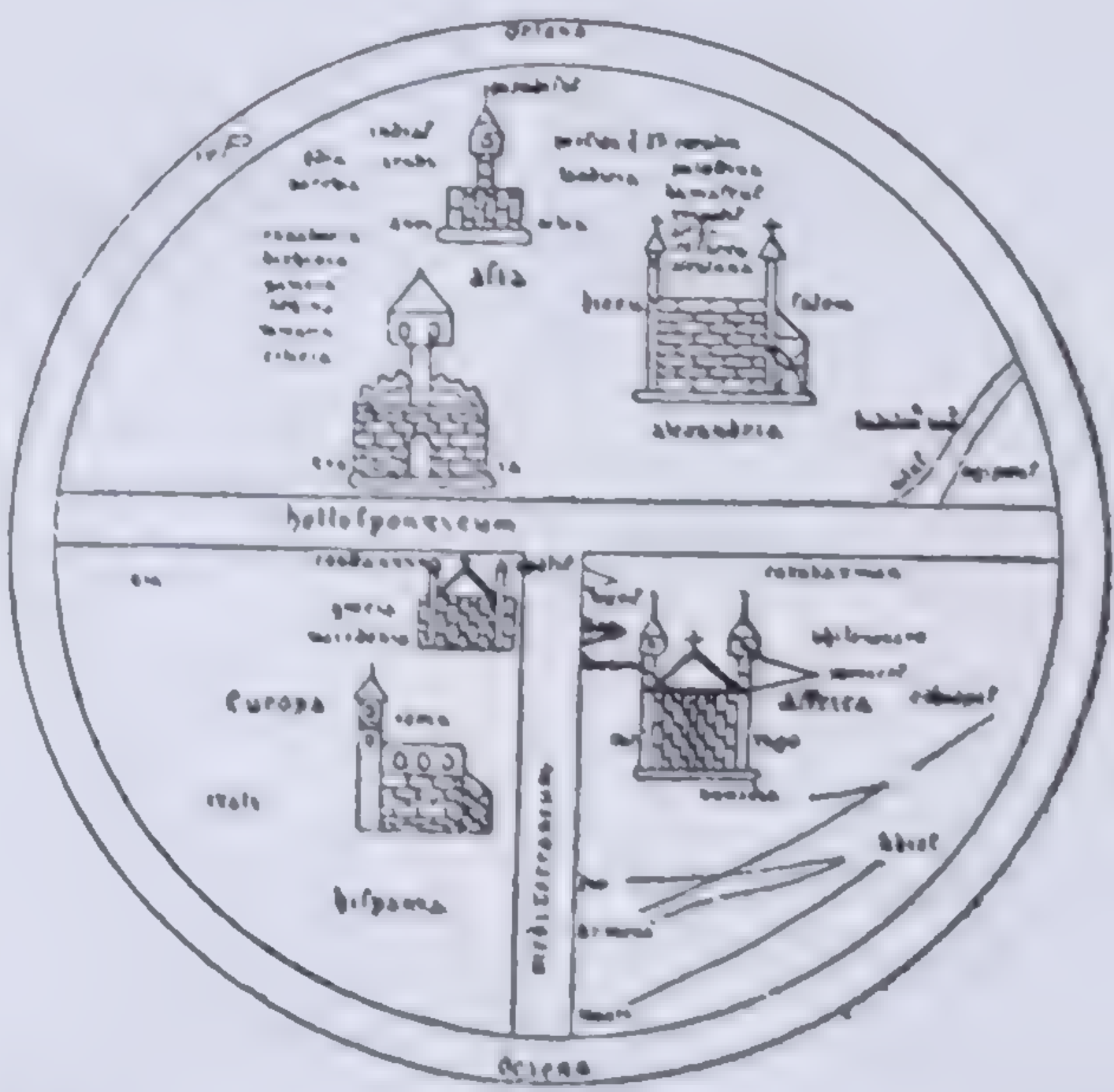


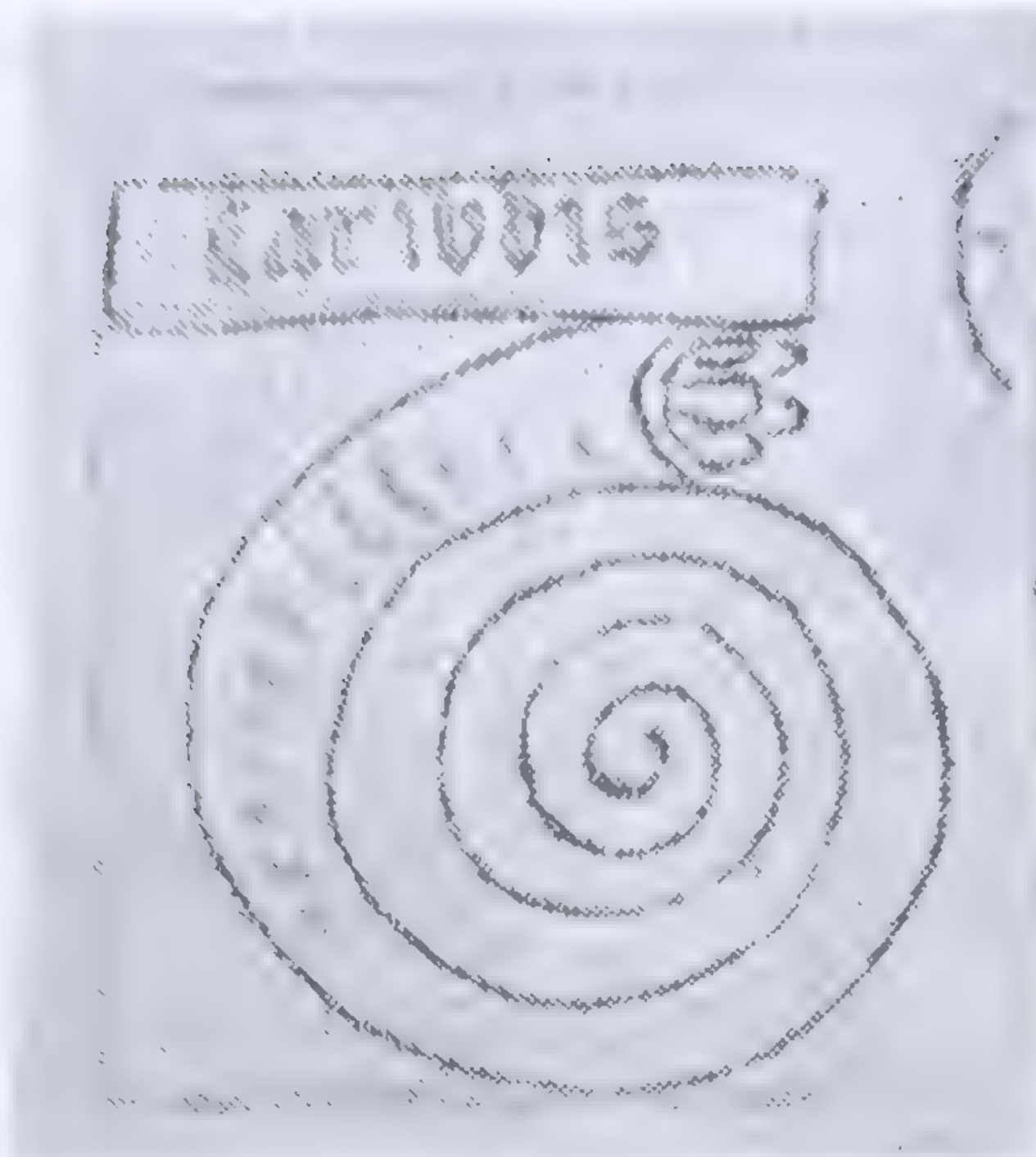
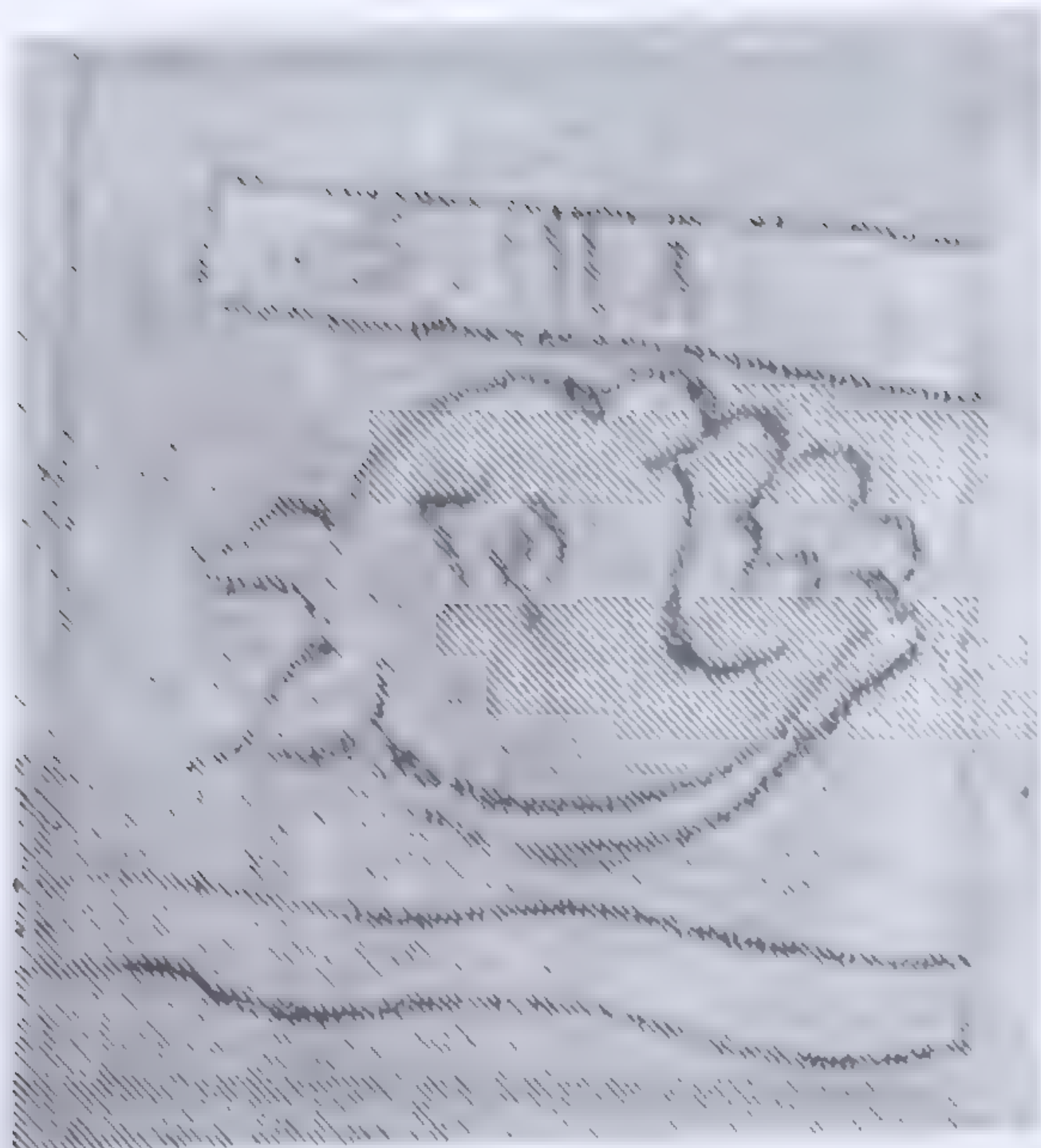
Fig. 14. Mapamond în T: Harta lui Salustiu, secolul al XIV-lea. Viena.



Fig 15. Mapamond în T:
Harta din Hereford, c. 1310.
Biblioteca din catedrală.

și Asiei, în partea dinspre ocean, ca pe marginea unui manuscris⁴⁸. O mandragoră și un dragon înaripat (salamandă) se află pe malul drept al Nilului, aproape de piramide care nu sînt altceva decît hambarele, unde Iosif a depozitat grîul în timpul celor șapte ani de abundență. Pe malul opus, în fața mănăstirii Sfîntului Anton, un satir cu cap de pasăre și cu corn lung evocă o scenă de ispitire. Sfinxul, puțin mai jos, este o pasăre cu cap de femeie și cu coadă de șarpe.

O sirenă-pește domnește peste Mediterana. Asia este plină de dragoni. Grifonul trăiește în Sciția, pelicanul, aproape



de Samarcand. Sciapodele trăiesc în regiunea Gangelui, cinocefalii în nordul Europei, maimuțele în Norvegia, scorpiunii în Saxonia. Mai multe din aceste fapte, monștri înlanțuiți, grupuri antitetice, se leagă de tradițiile romane, așa cum reies ele din imagistica și decorul vremii, iar unele fapte compozite derivă direct din figurile grotești marginale care, situate într-un ținut precis, dobândesc o nouă realitate. Mapamondul este un roman și o imagine sinoptică a tuturor singularităților de pe toate continentele.

Harta Borgia de la Vatican (înainte de 1450)⁴⁹, cu un T plasat mai sus, dând un spațiu mai mare Europei, abundă însă de ființe fantastice și chiar Atlasul catalan, prezentat sub formă de portulan, este panorama unei lumi pitorești. Africa și Asia sînt pline de corturi și de cămile, de elefanți cu turn, de figuri de suverani. Caravane se îndreaptă spre Cathay*. Pigmeii se bat cu cocorii. „Bizara divinitate a Indiei, căreia Alexandru îi dă ordine” are aripi de liliac. În Marea Indiană trăiește o sirenă cu coadă dublă. Basmul lumii este recreat chiar pe măsură ce se precizează cunoașterea sa.

3

Istoria naturală evoluează și ea pe două planuri, în care realitatea și legenda se completează. Brunetto Latini se bazează pe toate tradițiile clasice („Fiziologul”, Solin, Pli-

* Denumire a Chinei în evul mediu. (N. Tr.)

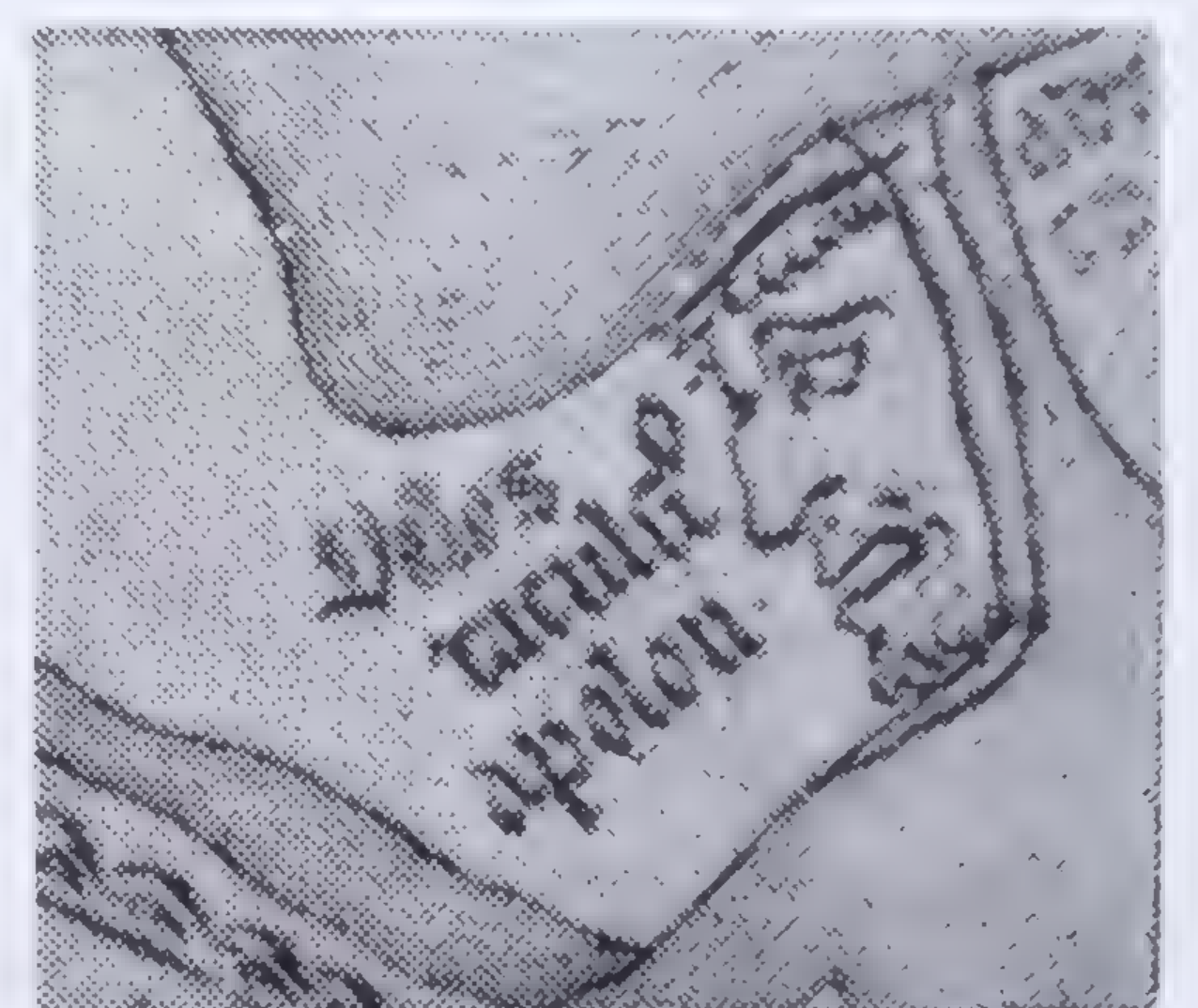
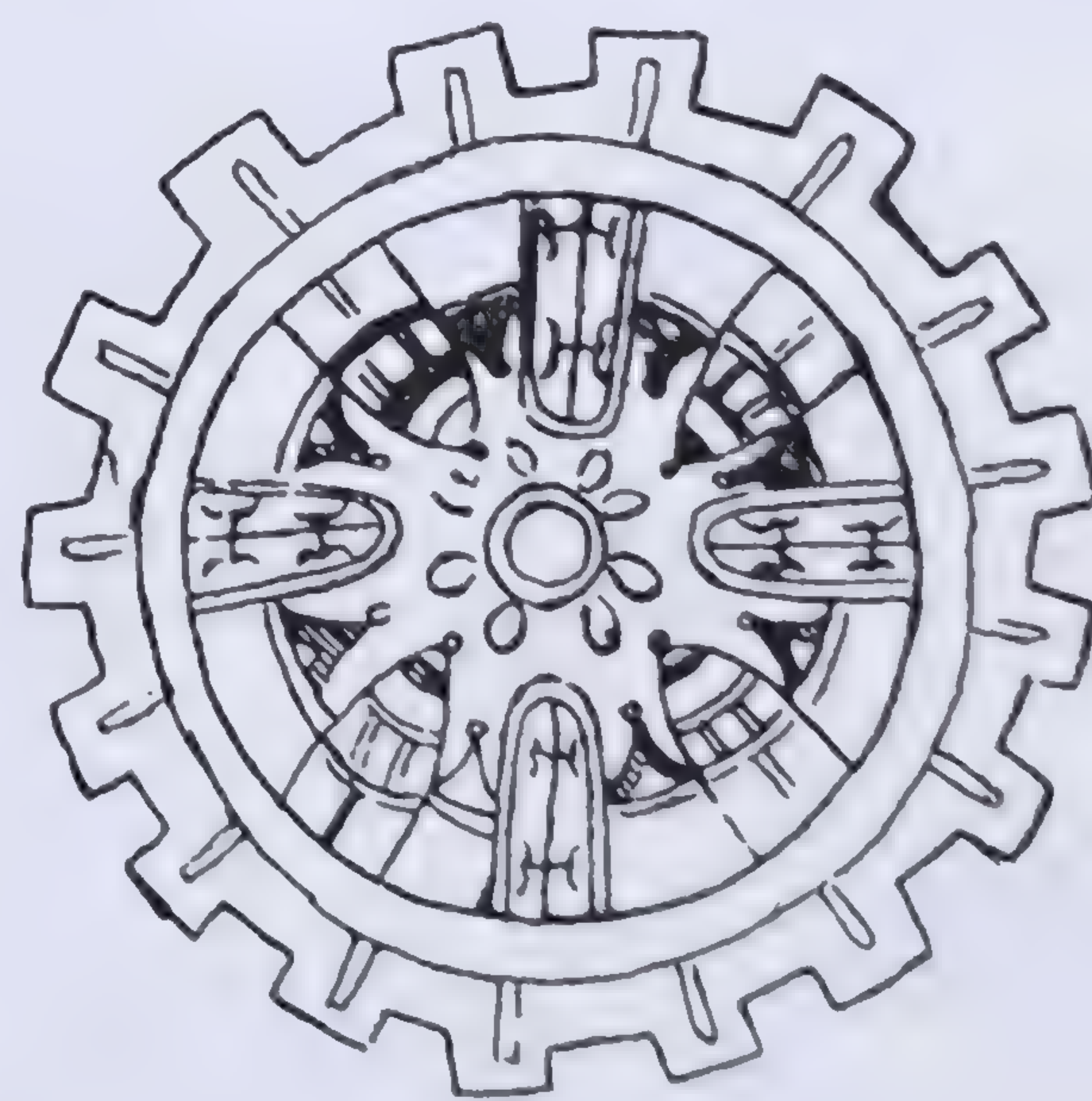


Fig. 16. Figurarea locurilor: Scylla și Charybda, Cicladele, Creta, Delos, Ierusalim. Harta din Hereford, c. 1310, după Jomard.



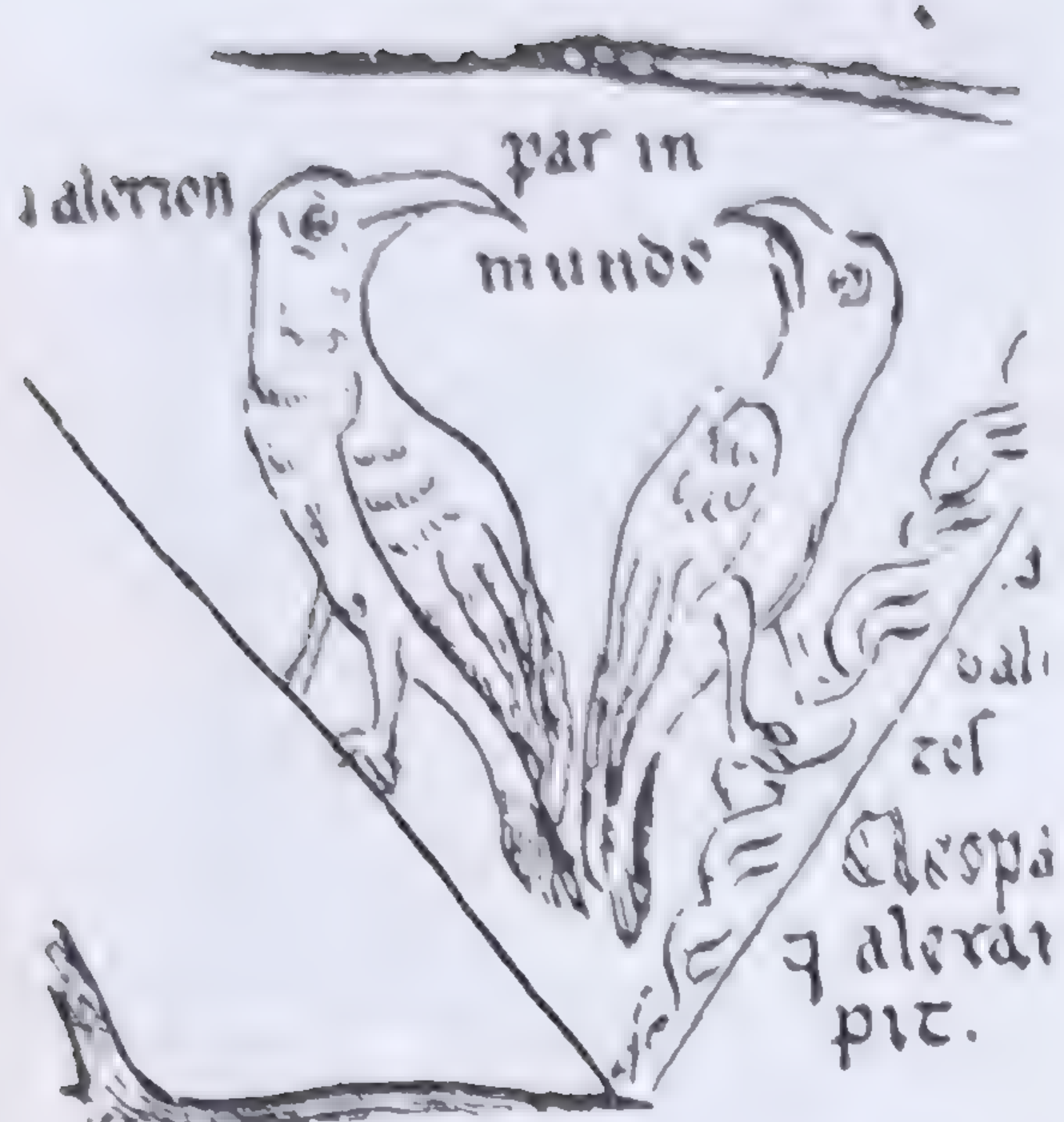


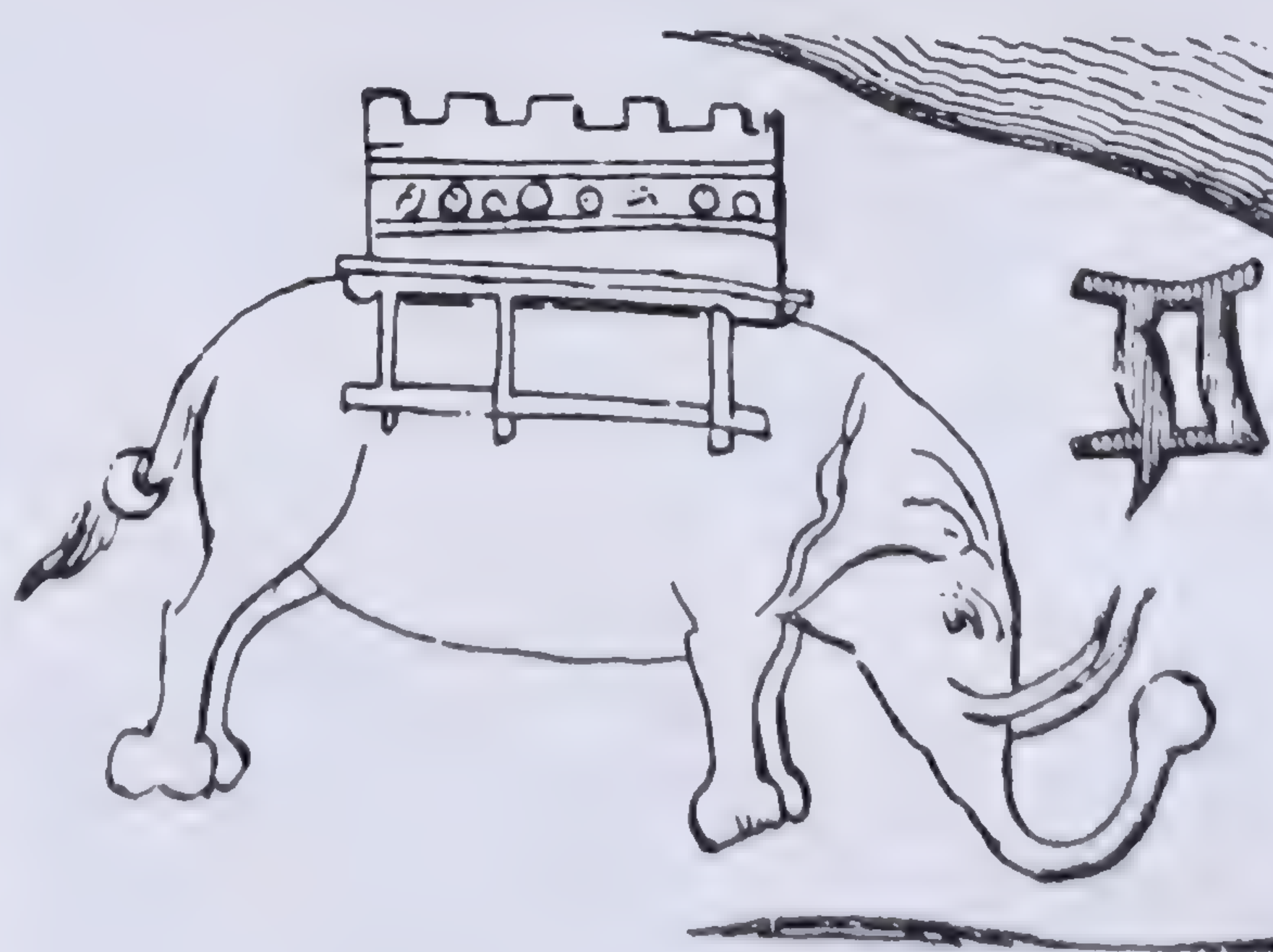
Fig. 17. Geografie a monștrilor: Harta din Hereford, c. 1310, după Jomard.



niu, Isidoro da Sevilla, Ambroise, *De Bestiis et aliis Rebus*), reluând un foarte mare număr de ficțiuni pe care nimeni nu le-a pus la îndoială pînă la finele evului mediu, dar el are un spirit ascuțit și observații pozitive. *Li Livres dou Tresor*, redactată de notarul florentin în Franța între 1260 și 1266⁵⁰, prezintă pe scurt (CXXI) mapamondul tradițional în T cu Paradisul terestru în India, unde se întâlnesc totodată oameni ciudați, oameni de culoare verde, oameni care-și mănîncă părinții, oameni fără cap, oameni cu cap de cîine, dar *Bestiarul* său conține relativ puțini monștri. Chiar sirena marină a anticilor (CXXXVI) nu era poate decît „o femeie nebună” sau un șarpe alb de Arabia, în timp ce păsările de vînătoare, cîinii și caii fac obiectul unor descrieri amănunțite.

Ulii (CXXXXVI—CXXXXVII), ereții (CXXXXVIII) și șoimii (CXXXXIX) sînt clasati cu grijă în „soiuri” și în „descendențe” (șapte descendențe pentru șoimi). Ulii de rasă trebuie să aibă capul lung și plat ca vulturul, ochii proeminenți, gîtul lung ca de șarpe, pieptul bombat ca acela al porumbelului. Pasărea este văzută cu ochi de sculptor. Eretele cu cap mic, cu aripi lungi pînă la o treime din coadă, cu picioarele „ca rîioase”. Cu atît mai bine dacă are o umflătură pe gheara dreaptă de la picior. Sîntem departe de Philippe de Thaon și de moralizările sale. Capitolele se corelează cu știința creșterii șoimilor de origine persană și arabă, al cărui tratat, versificat către 1230 de Daude de Pradas⁵¹, trubadur și preot din Rodez*, conține clasificările (*De Falcons hi a VII linhatges*) și definițiile cele mai apropiate.

Cîinii care, după Pierre le Picard, își vindecă rănilor lîngîndu-le și simbolizează prin acest fapt pe apostoli vindicînd păcatele noastre „cu limba lor” (sic), în timpul predicilor lor, sînt și ei tratați prin noua metodă (CLXXXIV). Brașetii au urechile atîrnînde și cunosc după miros fiarele



și păsările. Copoii se înverșunează în urmărirea iepurilor și a vidrelor. Ogarii sînt sprinteni și nu dau drumul prăzii.

* Reședință a departamentului Aveyron, în Franța. (N. Tr.)

Dulăii se luptă curajos cu lupii, cu mistreții, cu urșii și chiar cu oamenii. Printre câinii domestici, menționează pe micul *gouz*, paznic al casei, și un altul mai mic, „pentru a păzi camerele și paturile doamnelor”. Pentru alegerea cailor (CLXXXVI), trebuie luată în considerație forma: crupa rotundă, coapse lungi, picioare „bine arcuite pe dedesubt”; frumusețea: cap mic și uscățiv, urechi scurte și ridicate, ochi mari, nas lat, coadă bogată; apoi bunătatea: vioiciune, rapiditate; în fine culoarea: murg rotat, negru sau alb.

Oricare ar fi izvoarele sale⁵², această reprezentare a animalelor, care rupe cu conveniențele păstrate de la originile lor de tratatele zoologice medievale, aparține naturii redescoperite în acea epocă. Deosebirea celor două sisteme este



de același ordin ca aceea dintre portulan și mapamond și ea persistă în timpul unei lungi perioade.

Privitor la ilustrațiile din lucrările asupra faunei, numai Cărțile de vânătoare sînt profund străbătute de noul realism. Aceea a lui Gaston Phébus, conte de Foix (decedat 1391), cu clasificarea câinilor, ca la Brunetto Latini, potrivit cu aptitudinile și calitățile lor, în care nu subzistă nici un symbolism (câini cu putere și înțelepciune, câini cu mari aptitudini de cățărare, câini cu mare sprinteneală și mare spirit de observație, câini de mare cutezanță și de mare subtilitate), ne oferă un exemplu bine cunoscut⁵³. *Traité de Fauconnerie* al lui Frederic al II-lea este mult influențat de Islam; copiile acestuia, din care una din Champagne de la finele secolului al XIII-lea⁵⁴, sînt pline de păsări extraordinare, peste nouă sute, cocoțate, zburînd, zbenguindu-se în rîuri și în lacuri, reprezentate ca pe o hartă. Chiar accentele orientale ating aici sensul gotic al formelor vieții (fig. 18). Dar însemnătatea manualelor tehnice este limitată la obiectul lor. *Bestiarele* propriu-zise își urmează calea în mod independent.

Fig. 18. Păsări dintr-o carte de vânătoare: *Traité de Fauconnerie* de Frédéric II, copie lorenă, finele secolului al XIII-lea. Paris, B. N., Fr. 12400.

Fig. 19. Bestiar simbolic:
Guillaume Le Clerc, *Natura
pelicanului*, secolul al XIV-
lea. Paris, B. N., Fr. 24428

Bestiarul divin de Guillaume Le Clerc, unde cerbul care strivește șarpele este comparat cu Hristos strivind diavolul, pelicanul care își învie puii dându-le sângele său — cu Mîntuitorul răstignit (fig. 19), sirenele care farmecă oamenii — cu predicatorii eretici, continuă să se răspîndească în secolul al XIV-lea⁵⁵ (fig. 20). *Bestiarul de dragoste* al lui Richard de Fournival⁵⁶, în care cele trei naturi ale lupului sînt cele trei naturi ale femeii și în care sacrificiul pelicanului este comparat cu acela al frumoasei, al gingașei iubite, care învie iubitul deschizîndu-și pieptul și inima, se bucură, la rîndul său, de o nouă vogă, în secolul amorului cavaleresc. Dar imaginile sale provin în general din clișee vechi. În propagarea și în formarea colecțiilor viitorului, primul loc îl are acum *De Natura rerum* de Thomas de Cantimpré, tratat de pură erudiție.

Manuscrisele sale devin mai numeroase pornind de la sfîrșitul secolului al XIII-lea⁵⁷. *Liber de monstruosis hominibus* este tradus în franceză de un călugăr din Enghien între 1290 și 1315⁵⁸ (fig. 21). Un exemplar flamand sau din nordul Franței, cu figurine aidoma figurilor grotești marginale, are aceeași datare⁵⁹. Regăsim apoi copii cu ilustrații magnifice: uriași, ciclopi, dragoni, Pegas, licorn marin, călugăr, cal și vițel marini, în Provența, pe de o parte (c. 1420)⁶⁰ (fig. 23), în Boemia (după 1350)⁶¹, pe de altă parte. Într-un manuscris de la Bruges din secolul al XV-lea



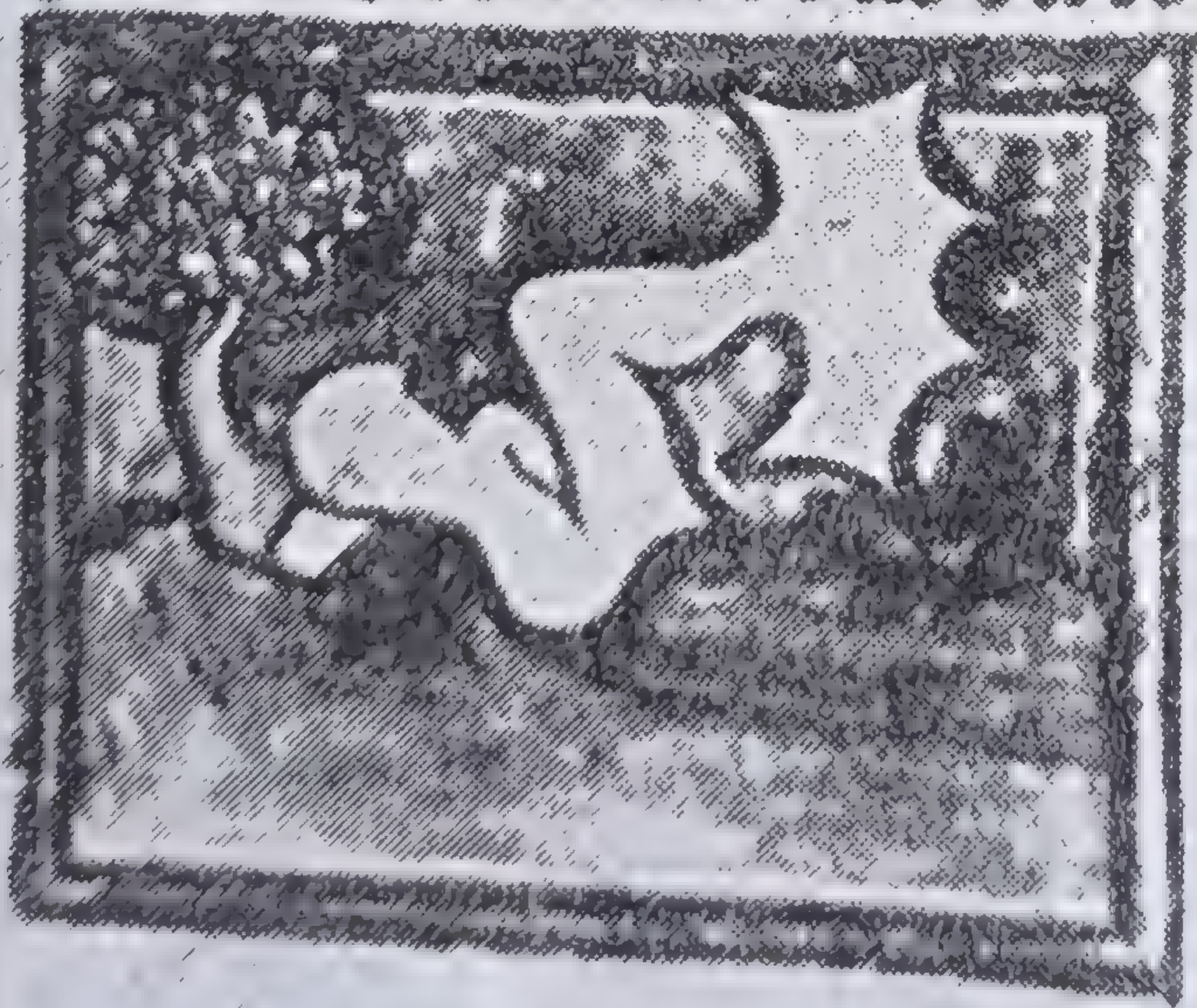


(cod. 411)⁶², oamenii monstruoși sînt îmbrăcați după moda flamandă a timpului. Pe Thomas de Cantimpré se bazează *Buch der Natur* de Conrad de Magenberg, prima carte de istorie naturală în germană, scrisă către 1350⁶³, din care biblioteca din Heidelberg⁶⁴ posedă două manuscrise (c. 1450), originare din valea inferioară a Rinului, unul cu șaizeci, celălalt cu aproape trei sute miniaturi. Lucrarea este, totodată, prima carte imprimată comportînd un Bestiar.

De la 1475 la 1499, apar la Augsburg⁶⁵ șapte ediții, însoțite de gravuri în lemn, în care predomină ființele fantastice (fig. 22). Două planșe întregi sînt consacrate oamenilor prodigioși cu două capete, cu șase brațe, cinocefali, acefali și fapturilor miraculoase în general, sirenă cu coadă dublă, cu coadă unică, hibrizi de toate speciile, „patrupede cu două labe”, *Meermönch* (călugăr marin). Planșa cu pești conține: *Meerschwein*, porc marin cu patru picioare, *Meerschlange*, șarpe cornut, *Schiffshalter*, pește purtînd o corabie și un pește asemănător unui miriapod. Planșa cu șerpi și cu alte lighioane veninoase cuprinde o iguană cu coroană, cu corp de pasăre, un patruped înaripat cu cap

Fig. 20. Bestiar simbolic: Guillaume Le Clerc, *Natura elephantuli*, secolul al XIV-lea. Paris, B. N., Fr. 14969.

r' eubel cheua' demier monore
 t our son iuuat. si uosist coie
 d emour. i ceu. a lui. mmm
 l a nel lairor por nul auu
 q pere i me en puiſt auir.
 E nſi emploier lor auo. u.
 l i auqnt qui te cruceſſe.
 q ne deunt pas por cou ſiſ
 d e diu q caul leuoua.
 ſi auſement ſon ſinc eplon
 p our reul gent ſen ſouſile
 a taur. un com un com com
 E ar' enor uetl parler auir
 d autres manieres q n'au dir
 ſ i com iou rruſ auant eſt
I nſi manieres de ger ſor
 qui habirent en. i. gr mōt
 E l parties dont uos deuit.
 E un ſeul pier nont. mme
 a uſ neſt perſ. un un com
 a neſt eſt grſ leſ i pſauſ.
 d our ſachies bñ q tar ne lai
 l i raut. uenroſ ne plouen
 q l ne ſen cueure i eſt bñ re



q ue ia ſoleil el uſ nara
 t ant que ſor lui le leueta
 ſ i uoſ rielmorgue en cor
 t our el. un com un com.
 q de cel pier eſt ſi ſnel. m
 ſ auench le uet ro la plue.
 ſ en ua. com oſ ſauſ de mme
 E ſcape qñ il li deſpleſt. co
 l meſtres dont il partit ſeſt
S are le gent eſt il aſſeſ. m
 dōr li ſeul pier eſt bñ prouſ
 q uoſ auet deuſt or. mme
 ſ ou ſont al reclus benci.
 q uoue ont i ſauſ promeſſe.
 a diu auant i a l ſueſque.
 q ue iamaſ ne ſe partuſ
 d e lor reclus aſi i mōrōt
 p our diu q mōur p noſ rōu
 a uſ en peu deure eſt ſi eſtōi
 i ſi ſuſauſ de la ou ſier. a.
 q ue un moment ſor i ſeul
 b. a. er. lueſ p pēſeſt. pier
 q diables li a reſt doneſt. i
 a uſeſ que beſeſuſ ne li fuſt
 l e ſeu alume i mer el fuſt
 q meſtier n'auoir de buſter
 p our le tem pteſte n'epaſſe
 i le ſoleil qui leſauuſe.
 ſ e meureſ de lor legene.
 p our un ſeul pier deſuſ
 l ual. com on comolun.
 b. il meſt puer pēſer mal

Flg. 21. Bestlar fantastic:
 Thomas de Cantimpré, Ma-
 niera și alcătutrea monștr-
 lor, 1200–1315. Paris, B.N.
 Fr. 15106.

de femeie, o sirenă-pește cu aripi membranoase, dragonul
 cu coroană. Primul tratat de zoologie care a ieșit de sub
 tiparniță mai întâi de toate este o teratologie și o legendă.
 Figurile xilografice sînt influențate de drăcoveniile margi-
 nale ale căror teme precise le reiau, patrupedul fără mem-

bre anterioare, de exemplu, și ele păstrează și detalii specifice tradițiilor din *De Natura rerum*: piciorul sciapodului este palmat, ca în manuscrisele lui Thomas de Cantimpré de la Paris și de la Bruges.

A doua lucrare importantă de istorie naturală, una din cele mai celebre ale epocii, *Hortus Sanitatis*, publicată de

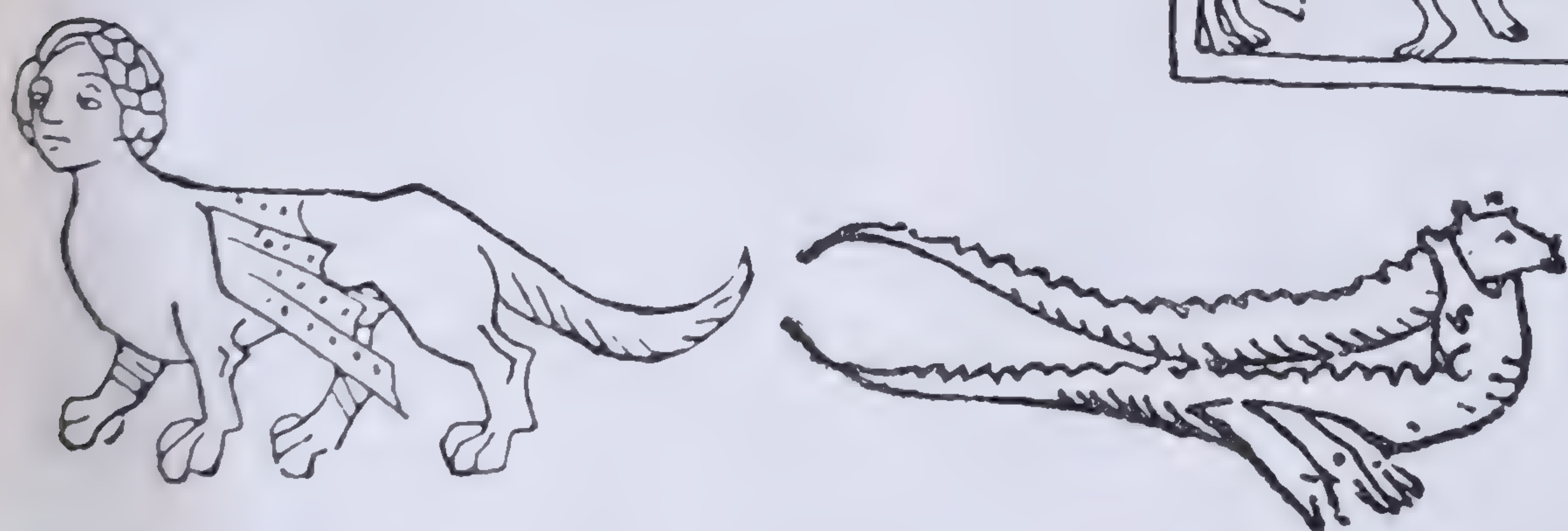
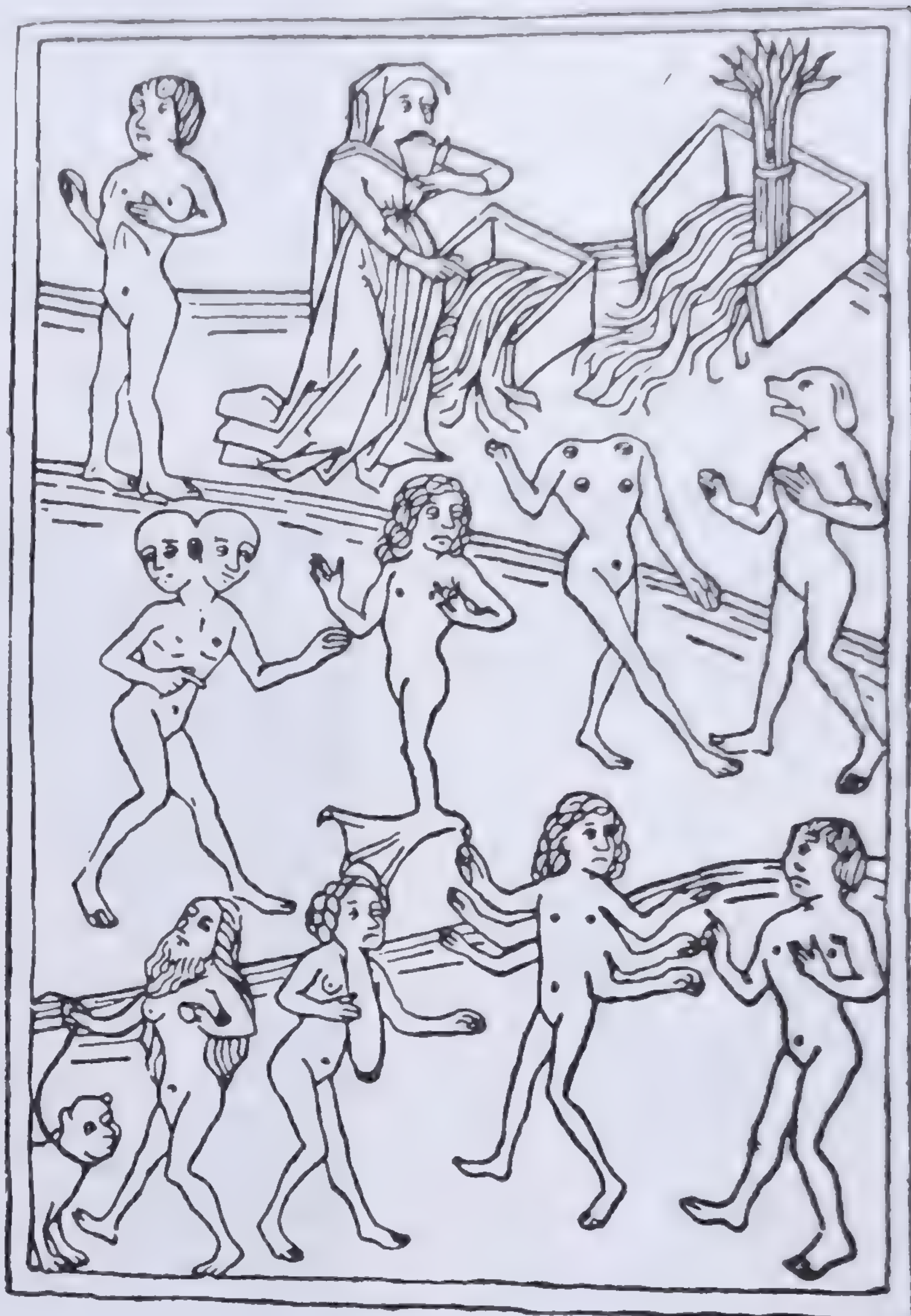


Fig. 22. Bestiar și omenire fantastice: Conrad de Megenberg, Buch der Natur, Augsburg, 1475.

Meydenbach în 1491 la Mainz, prezintă o faună și mai depărtată de natură. Cartea este o traducere în latină a ierbarului german al lui Jean de Caub, după ediția din Strasbourg de la 1486, completată cu capitolele asupra animalelor, păsărilor și peștilor. Ilustrația, de o abundență excepțională, a fost atribuită celui ce a realizat *Hausbuch*⁶⁶ sau lui Erhard Reuwich⁶⁷, originar din Utrecht, instalat, începând din 1484, în orașul renan, unde își avea propria imprimărie. Asistăm la o revenire masivă a temelor vechi și la o reînnoire a repertoriului lor⁶⁸. Mistreții, urșii compun grupuri antitetice. Lei și dragonii se încrucișează în X. Gâturile păsărilor și șerpilor se înnoadă în *entrelacs* (fig. 25). Peștii se încolăcesc în inel. Toate combinațiile de părți disparate și toate grefele sînt, rînd pe rînd, realizate. Șerpilor și iepurilor capătă aripi de pasăre (fig. 26). Taurii au patru mîini. Peștii monstruoși, printre care *monachus marinus*,



sînt de o varietate inepuizabilă: pește cu cap dublu și coadă triplă, pește cu o față omenească pe pîntece, pește cu labe de patruped, de pasăre, de insectă, de crustaceu, pește-pasăre, pește-cal, pește-stea, pește-fluier (fig. 27). Animalele au toate un nume și nenumărate texte antice (Aristot, Pliniu, Solin, „Fiziologul”) și medievale (Isidoro, Avicenna, Albertus Magnus, Thomas de Cantimpré) se referă la ele. În însăși această nomenclatură și în aceste descrieri găsește desenatorul rațiunea compozițiilor sale cele mai absurde. Interpretate literal, speciemenele normale se schimbă în monștri. Rechini (*canis marinus*) și foci (*vitulus marinus*), moluște (*lepus marinus*) și crustacee (*mus marinus*) devin la Pliniu⁶⁹ cîini și viței, iepuri și șoareci cu aripioare și solzi. Polipul lui Aristot (*pous*: picior) este prezentat ca

Fig. 25. Bestiar și omenire fantastice: Thomas de Cantimpré. De Natura Rerum, ms. provençal, c. 1420. Londra, colecția A. Chester-Beatty.

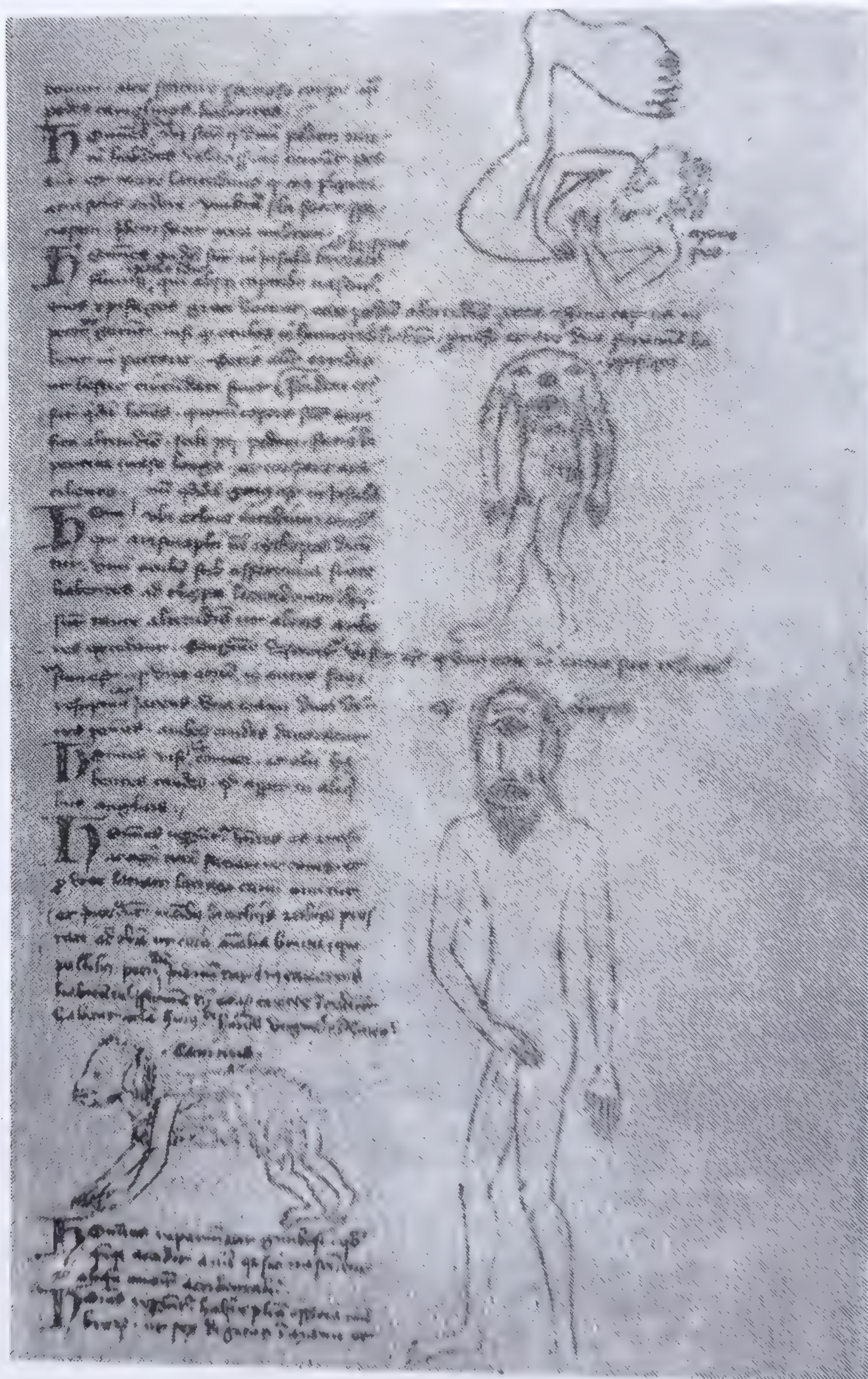




Fig. 24 Bestiar fantastic:
Delfint, Hortus Sanitatis,
Mainz, 1491.

un pește cu numeroase labe. Struțul (*struthiocamelus*), ca o cămilă înaripată, semănând cu un măgar. Cameleonul (*khamaileon*: leu care se târăște pământ), este și el un patruped, un fel de oaie cu aripi de pasăre, în timp ce delfinii care, după antici, sînt pești cu ochi pe spate, cu gura pe pîntece și ale căror sunete seamănă cu hohotele de plîns omenesc, sînt încarnați de sirene marine, conform definiției: fața lor nu are decît nas, ochii fiind fixați în dosul umerilor, gura cu doi canini deschizîndu-se pe piept (fig. 24 și 28). Nici o limită nu este impusă imaginației, însă toate formele prind viață în motivele fundamentale și în tehnicile metamorfozei, despre care plafoanele de la Metz și manualul din Reun prezintă, către 1220, cea mai completă și mai riguroasă demonstrație⁷⁰. În familia ihtiomorfă, grupul revine la diversitatea sa, cu desenele identice ale calului, ale vițelului și ale păsării marine și cu același joc al elementelor în jurul acelorași ființe. Ilustra-



Fig. 25. Animale - brluri:
Hortus Sanitatis, Mainz,
1491.



Fig. 26. Hibrizi fantastici:
Hortus Sanitatis, Mainz,
1491.

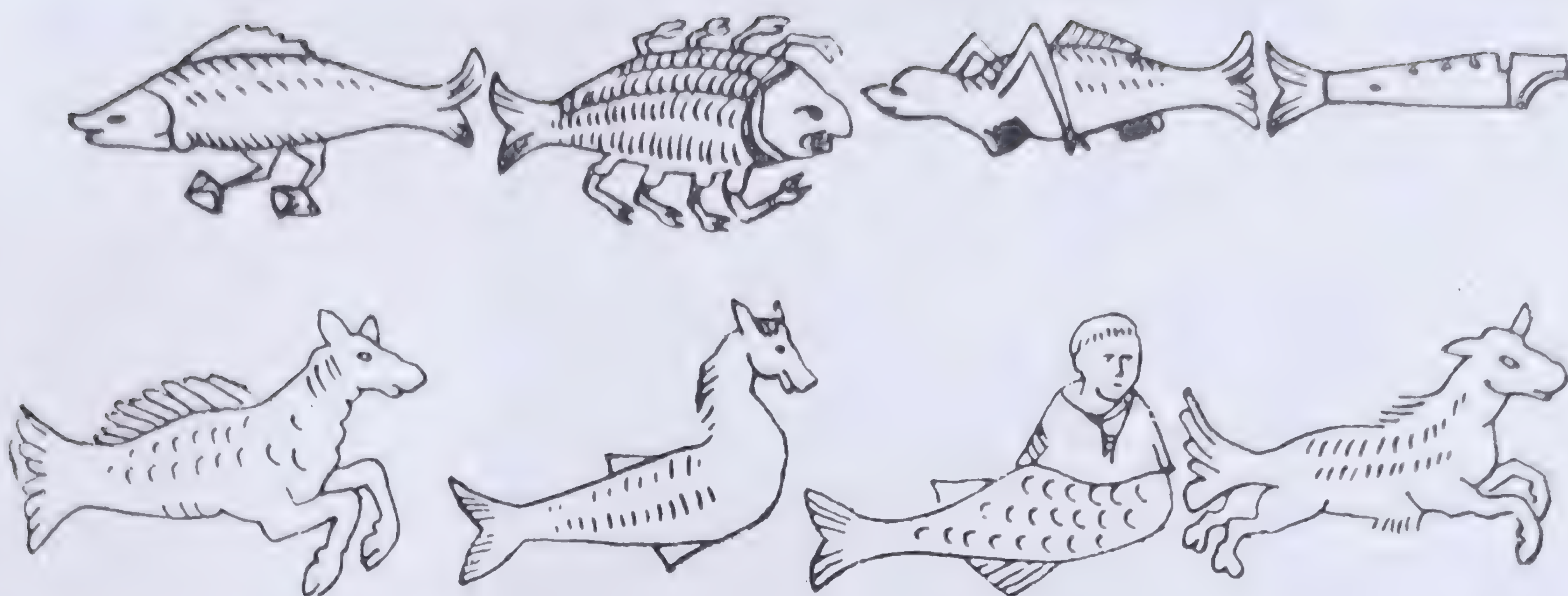
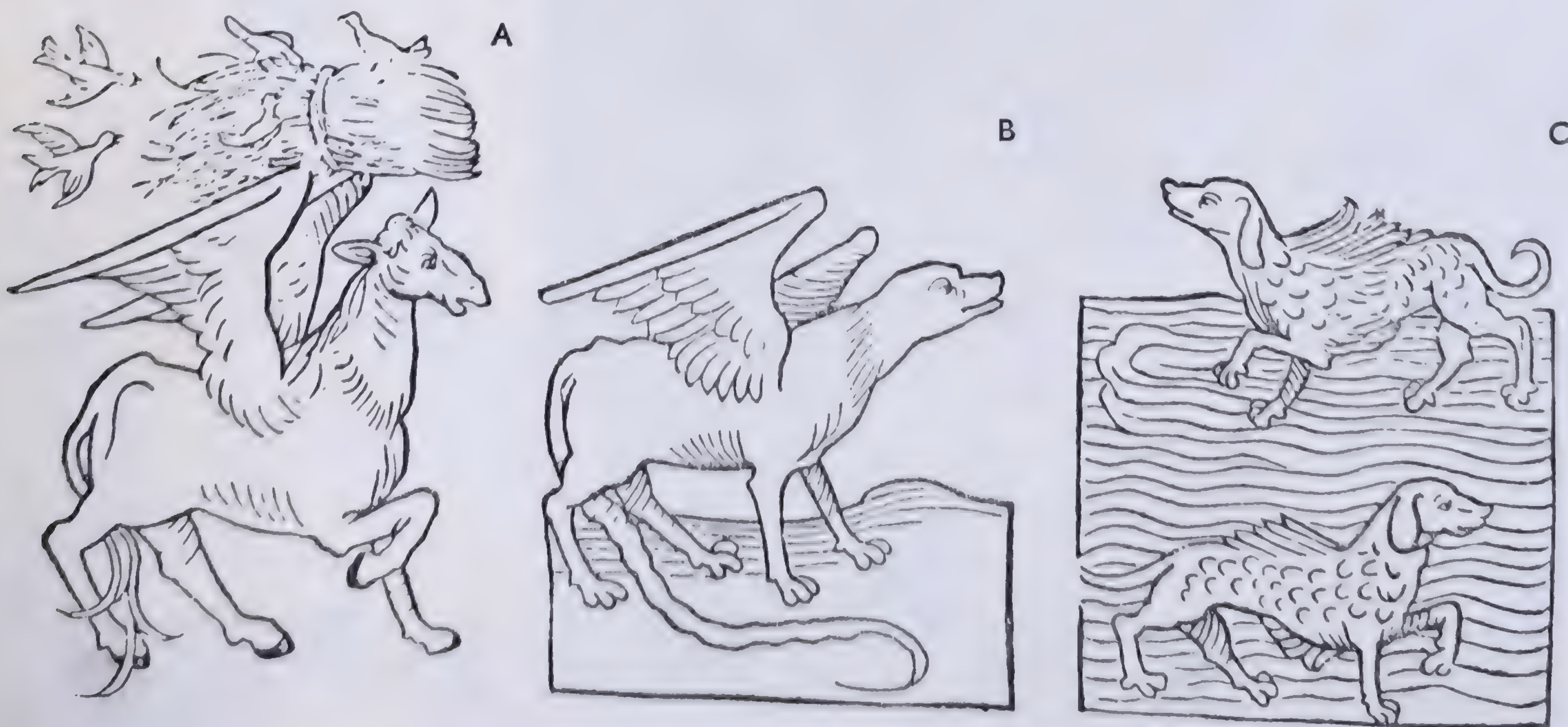


Fig. 27. Faună ihtiomorfă:
Hortus Sanitatis, Mainz,
1491.

torul lui *Hortus Sanitatis* a văzut probabil un monument sau o culegere cu acest bestiar arhaic care, justificat pentru vocabularul greco-latin, s-a integrat firesc în programul său. Însăși intervenția, atât de decisivă, a factorului etimologic, se datorește, în mare parte, acordului său profund cu o imagistică gata făcută, numele legându-se spontan de un model prestabilit. Sistemul, constituit mai întâi pe figuri izolate, *vitulus*, *canis*, *equus marini* din *De Natura rerum* și din replicile sale, se dezvoltă acum ca un ansamblu de subiecte și ca un mecanism în acțiune, extinzându-se la noi categorii. Fenomenul este cu atât mai frapant cu cât el se produce într-o lucrare, a cărei primă versiune nu-i conținea nici măcar germenele. Transfigurările lumii, care se efectuează progresiv pe toate planurile ca o redeșteptare a convențiilor morfologice și legendare, paralel cu cucerirea realității, sînt punctate de zvîcniri sub aspecte neașteptate. În cartografie, ființele fabuloase reies din trasarea exactă a pămîntului, apropiindu-se de *periploi*. În zoografie, ele se desprind din cuvinte antice raportîndu-se la specii adevărate, dar ai căror termeni sau, dacă vrem, a căror compoziție figurată își are transpunerea în combinații romanice prin excelență.

Fig. 28. Bestiar fantastic:
A. Struț. — B. Cameleon.
— C. Clini de mare, Hortus
Sanitatis, Mainz, 1491.



CAPITOLUL

8

Ciclurile vizionare



În pagina de titlu, Coborîre submarină a regelui Alexandru:
Jean Vauquelin, manuscris din Mons, destinat lui Filip cel Bun,
1448.
Paris, B. N., Fr. 9342

1. *Apocalips*. Doctrina lui Giocchino da Fiore* și propagarea ciclurilor apocaliptice. Arhaisme anglo-normande. Difuzare europeană: tapiseriile de la Angers; ediții xilografice și redeșteptarea romanică. Transpunere în Țările de Jos. *Apocalipsul* lui Dürer și urmările sale. Îngerul cu picioare stilomorfe. Stabilitate și reînnoire.

2. *Infern*. Ciclurile supliciilor: viziunea Sfântului Pavel și iconografia romanică; viziunile engleze, ilustrații de Guillaume de Deguileville și de Denis le Chartreux; Infernul din Cetatea Domnului; viziunea lui Lazăr și dubla ei sursă; gravuri și fresce. Haosul infernului: Infernurile romanice engleze și Infernurile nordice ale secolului al XV.

3. *Ispitiri*. Sfântul Anton și metamorfozele sale: Sfântul Anton și Sfântul Guthlac; Sfântul Anton și basmul arab. Ispitiri universale și Ispitiri budiste. Metamorfoze ale diavolului. Sfântul Cristofor și antilumea dezlănțuită.

4. *Miraculosul și teribilul*. Integrare a capriciilor marginale în viziunile metafizice. Acrobații filozofici și demoniaci. Integrarea științelor naturale în natura diavolului. Viața reînviată în ficțiune: insectele și reptilele infernurilor. Fauna flamandă în Franța.

* Călugăr și teolog italian (c. 1130—1202), autor al lucrării *Comentarii la Apocalips*. (N. Tr.)



rin ecloziunea ciclurilor vizionare, desfășurarea universurilor transfigurate în ultima lor tresărire și în ultima lor cădere este, și ea, reînnoire, integrare, transpunere a formelor și a vechilor legende. Terorile milenariste renasc odată cu profețiile lui Giocchino da Fiore¹ care, în comentariul său asupra sfântului Ioan, anunță venirea Anticristului în 1260 și,

după un cataclism fulgerător, venirea erei a treia a Sfântului-Duh, prima fiind aceea a lui Dumnezeu-Tatăl, a doua aceea a lui Hristos. Agitația giocchinită persistă mult dincolo de data fatidică, care este apoi amânată la 1300, la 1365, la 1415. În 1494 încă, Sébastien Brant* proclamă în *Nava nebunilor*:

Die Zeit kommt, es, kommt die Zeit:

Ich voercht der Endkrist sei nicht weit ...²

Impostorul își schimbă constant masca: Mahomed este masca lui Inocențiu al III-lea**, mongolul simbolizează pericolul galben la porțile Occidentului³, regele Sigismund este masca husiților, papa pentru Reformă, reactualizând de fiecare dată amenințarea. Noaptea lumii se prelungește în groază până la finele evului mediu.

Influența gândirii lui Giocchino da Fiore își găsește ecou în propagarea cărții care o explică. Avântul grupurilor „gotice” ale manuscriselor Apocalipsului a fost pus în legătură cu prelungirile⁴ sale în timp. În versurile germane rimate (mijlocul secolului al XIV-lea)⁵ în care se văd, după moartea lui Anticrist, cavalerii prusaci pe cale de a

* Poet satiric alsacian, născut la Strasbourg (1458—1521). (N. Tr.)

** Giovanni Lotario, conte de Segni, papă de la 1198 la 1216. (N. Tr.)

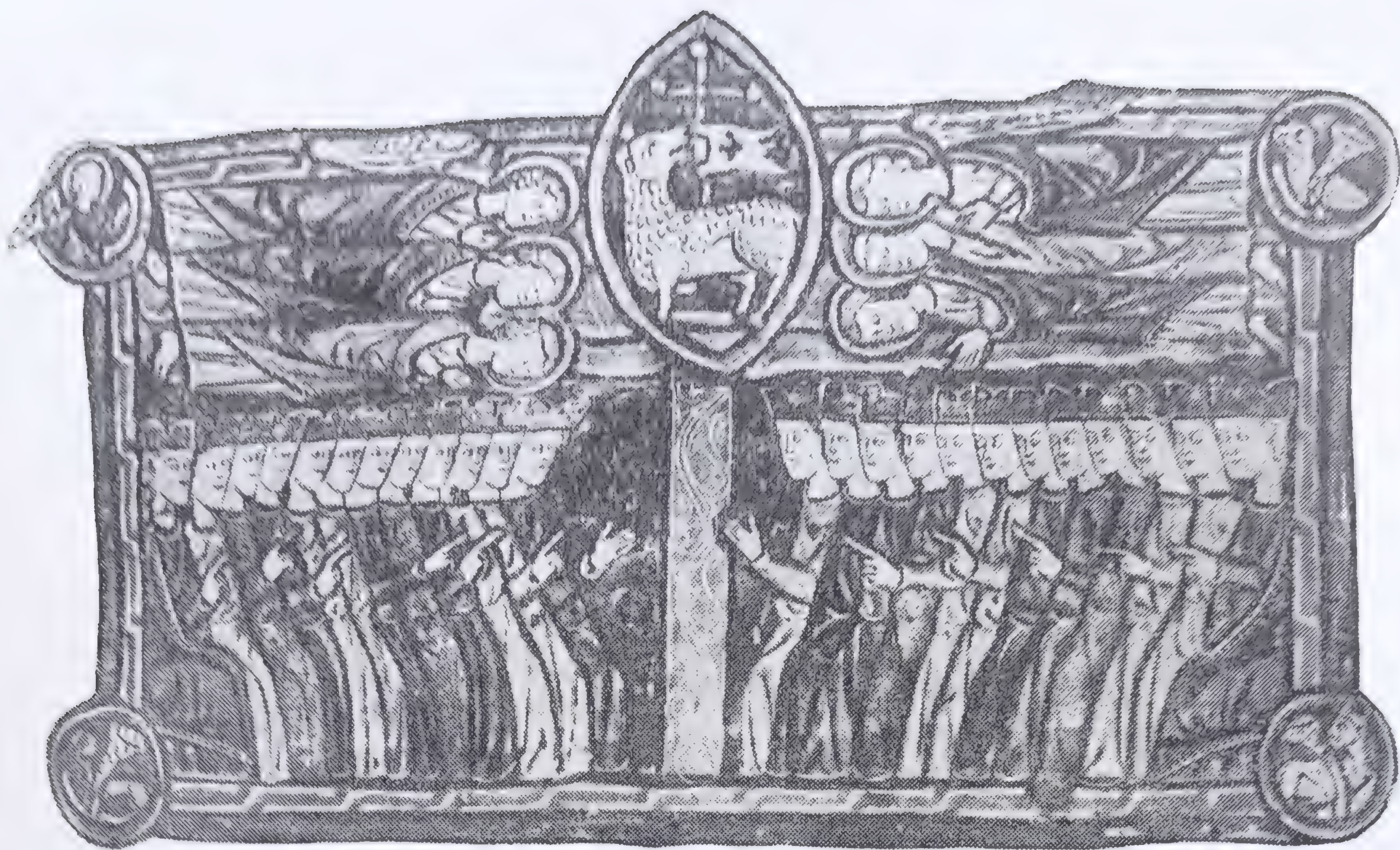


Fig. 1. Apocalips arhaizant:
Adorarea mielului, secolul al XIV-lea. Londra, Lambeth Palace, 75.

boteza pe evrei și pe păgâni în țările cucerite în est, *tertius status* se identifică cu cel de al treilea Reich. Seriile anglo-normande, deosebit de numeroase la finele secolului al XIII-lea și în primele decade ale secolului al XIV-lea⁶, se caracterizează printr-o excepțională stabilitate a iconografiei, însoțită de o reînnoire frecventă a arhaismelor. În mai multe manuscrise⁷, monștrii sînt tratați cu o violență și cu o asprime sporite. Lăcustele cu cap omenesc, animalul cu mai multe gîturi și dragonul — dragon zebra — sînt mai romanece decît în cele mai vechi figurări ale lor. Scenele se desfășoară într-o licărire de furtună, pe un fond auriu întunecat, pe eșichierul cu compartimente luminoase și întunecate, pe fundaluri constelate, în care se reflectă strălucirea Beatus-urilor mozarabe. Unele din aceste viziuni par că țîșnesc direct din alt ev care, și el, vedea venind sfîrșitul (fig. 1).

Transpunerea pe o scară mai largă este o urmare a acestei redeșteptări. Pictura murală de la Westminster (sala consiliului canonicilor, c. 1395–1400)⁸, dăruită de John de Northampton, reproduce pe panouri suprapuse, în interiorul arcaturilor, ilustrația întregă a unui manuscris care ar putea fi *Apocalipsul*, B. 10.2 de la Trinity College din Cambridge (secolul al XIV-lea). Tapiseriile de la Angers reiau în întregime compozițiile după un model analog manuscrisului 482 din Cambrai (sfîrșitul secolului al XIII-lea). Henri Bataille, meșter parizian în tapiserie, a început executarea, în 1378, după cartoanele pe care Louis d'Anjou le comandase în 1373 lui Hennequin de Bruges⁹. Proiectarea miniaturilor pe pînze de foarte mari dimensiuni (înălțimea atinge 2,50 m) dă deodată la iveală toată mărirea și puterea lor ascunsă. Epoca se manifestă prin nori în *tchi*, decor vegetal, ecusoane și rinsouri ornito-

morfe ale fondului (după tabloul no 33), coloane zvelte, gabluri, fleuroane de arhitectură, inflexiuni ale trăsăturilor, mers legănat, cute ale veșmintelor. Figurile rămân însă la locul lor, în interiorul acelorași compartimente. Cele șapte biserici din Asia sînt capele romanice (fig. 2). Mîndra noblețe, cu care sînt reprezentați monștrii, dă amploare staturii lor legendare. Totul este fantomatic, imaterial în aceste revelații, desfășurîndu-se într-o tapiserie din lînă, cu umbre argintii, a cărei solemnitate se ridică la înălțimea reveriei.

Ansamblul marchează o culme, necum sfîrșitul acestei acțiuni cu întîrziere, care continuă în centre și pe terenuri diferite. Pe un tip anglo-normand, acela al primei familii Delisle-Meyer, din care Bodley D.4.17¹⁰ oferă un exemplu deosebit de apropiat, se bazează și primele Apocalipse imprimare. Șase ediții se succed, după Schreiber, în Olanda mai întîi, apoi în Germania¹¹. Datarea lor oscilează între 1420, ipoteză actualmente inacceptabilă, și 1460—1470¹². Un manuscris german din 1425—1450 constituie o trăsătură de unire între cele două grupe¹³. Fenomenul a fost apreciat, în secolul al XV-lea, ca o renaștere a secolului al XIII-lea care, în aceste zone periferice, după cum am văzut, este plin de supraviețuiri și de reveniri romanice. Dar factura desenului împinge reproducerile încă mai departe în trecut. Mînuită cu dificultate în lemn, unealta reduce și simplifică trăsăturile. Nimic nu mai rămîne din caligrafia cu nerv și suplă a prototipului. Tot ce era

Fig. 2. Tapiserie înfățișînd apocalipsul: Cele șapte biserici din Asia, 1378—1380. Angers.



A

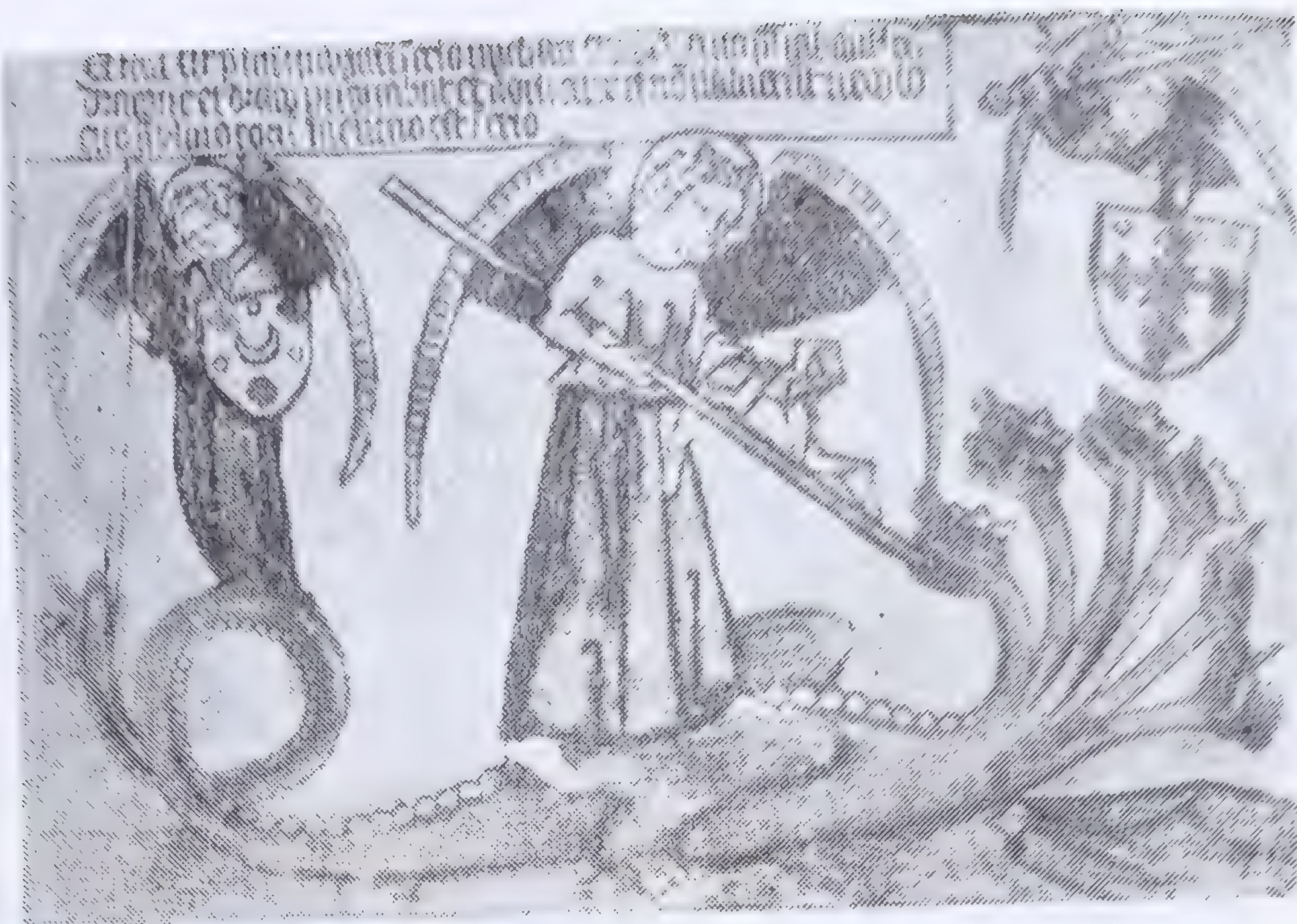


Fig. 3. Apocalips xilografică și modelul său: A. Prima ediție xilografică, 1460—1470. — B. Manuscris din prima serie Delisle-Meyer, primul sfert al secolului al XIII-lea, Paris, B. N., Fr. 403.

delicat și afectat dispare sub cuțit așa cum ar fi fost îndepărtată scoarța lemnului, degajând figuri rigide. Cutele veșmintelor, la început somptuoase și agitate, sînt acum drepte și largi (fig. 3). Volumele devin greoaie. Chiar culoarea, două tonuri amestecate, aplicată cu penel gros, îi accentuează robustețea. Un vechi stil monumental se reface în arhaismul unei arte pe cale să ia naștere.

B



→

Fig. 4. Apocalips cu scene regrupate: Scenele capitoului XIII într-un peisaj comun, începutul secolului al XV-lea, Paris, B. N., Nérl, 3.

Vasta sa propagare prin cărțile populare precede o altă înflorire și o replămădire a elementelor, al căror principiu este aplicat de la începutul secolului al XV-lea. Un manuscris din Țările de Jos, aproximativ din 1400¹⁴, regrupează ilustrația anglo-normandă, care numără în genere între cincizeci și nouăzeci miniaturi, în douăzeci și două mari compoziții pe câte o pagină întreagă, în capul fiecărui capitol, reunind scenele succesive într-un peisaj comun. Acumulate într-un spațiu strîmt, viziunile se supraîncarcă și se dezlanțuie. Monștrii, miracolele umplu lumea cu tumultul lor (fig. 4). Dragoni de foc traversează spațiile nocturne. Îngerii și bătrînii cu coroană de aur apar translucizi, în





Fig. 5. Înger cu picioare
ca niște coloane de foc:
Biblie din Colonia, c. 1471.

camaieu, pe cerul albastru închis sau roșu. Aripă cu pene de păun și cu blana împestrată a animalelor, executate cu atenție deosebită pentru exactitate, capetele în nimburi de soare și lună, toate în metal scilpitor, introduc în fantasmagorie o prezență materială. Oameni cu cap de animal, mulțimi stranii, se agită în aceste spectacole. Ilustrația a fost considerată ca o anticipare a *Apocalipsului* lui Dürer, cu densitatea și amploarea sa, în care irealul și realul se topesc într-o viziune de iluminare¹⁵. Prin saturarea și multitudinea subiectelor, ea prefigurează, totodată, irupțiile și aglomerările lui Bosch. Însă sistemul definitiv nu se stabilește decât după o lungă perioadă în gravurile care urmează xilografiiilor arhaice.

Biblia imprimată de Heinrich Quentel la Colonia, în 1478 sau 1479¹⁶, redistribuie scenele pe numai nouă panouri, modificând unele dispuneri ale detaliilor. Printre acestea, picioarele îngerului, în momentul când acesta dă cartea Sfântului Ioan care o apucă cu mâinile și cu gura ca și cum ar devora-o, sînt coloane de arhitectură, torsul și brațele sale — meandre ale unui nor de furtună (fig. 5). Figura rezultă din transpunerea literală a textului:

Am văzut un alt înger puternic care a coborât din cer învâluit de un nor... Picioarele sale erau ca niște coloane de foc.

(*Apocalipsul*, X, 1—4)

Procedeul este identic cu acela care, în *Hortus Sanitatis*, a definit o importantă categorie de noi monștri compoziți. Avem și aici un caz pretimpuriu de folosire a unor obiecte în conformația unei ființe animate, căreia teratologia flamandă îi va îmbogăți speciile.

Seria a avut o largă difuzare. Planșele lui Quentel au fost folosite, în 1483, de Anton Koburger la Nürnberg, în 1520 încă, de Johann Trutebel la Halberstadt. A doua versiune, redusă și simplificată ca o contrapartidă de Grüninger la Strasbourg, în 1485¹⁷, a fost reluată succesiv de doi tipografi din Augsburg, Hans Schönsperger (1487 și 1490) și Johann Othmar (1507 și 1518). Cele paisprezece planșe de Dürer (1498), care fără îndoială cunoștea Biblia din Colonia prin Koburger, derivă din acest fond¹⁸. Reluată de un geniu, viziunea se precizează aici sub autoritatea Cuvîntului Sfântului Ioan¹⁹. Biblia lui Luther²⁰, publicată la Wittenberg, în 1522, cu concursul lui Lucas Cranach, o consacră, separînd unele subiecte în douăzeci și unu de tablouri și impregnînd-o cu spiritul Reformei. Animalul Abisului și Marea prostituată poartă mitra papală, în timp ce Babilonul se identifică cu Roma.

Constituind ilustrația cărții celei mai celebre din Germania aceluia timp, ciclul se propagă ca o dîră de praf de pușcă. El este reluat, începînd din 1523, de Schöufelein și de Burgkmair la Augsburg, la Basel de Holbein, în 1524, la Nürnberg de Barthel Beham. Toate Apocalipsele germane se conformează acestei reprezentări de acum înainte.

În Franța, ansamblul apare, după Dürer, începînd din 1507 pe marginile din Livre d'Heures de Hardouyn, iar după Biblia din Wittenberg în publicațiile lyoneze ale lui Sébastien



Gryphe (1541) și ale lui Jean de Tournes, gravat de Bernard Salomon (1553)²¹. Planșele lui Jean Duvet, în tirajul lui Marcorelle, tot la Lyon (1561), redau desenelor violența lor de la început, într-un stil plin de noblețe. Figura înger-

Fig. 6. Înger cu picioare ca niște coloane de foc: Apocalipsul lui Jean Duvet, 1561.

rului pe picioare stilomorfe, întru totul medievală și stra-
 nie în logica sa, pe care o regăsim aceeași la fiecare etapă
 a acestei expansiuni, ca o rechemare a originii sale, capătă
 aici o pondere și o strălucire de necrezut. Coloanele aruncă
 flăcări ca tunurile. Un nor dens învăluie corpul într-o cara-
 pace minerală, umflată și cu nervuri (fig. 6). Gravurile sînt
 reproduse în vitraliile unui ansamblu provenit din Cham-
 pagne²² și de la Vincennes (1558). Ele devin fresce, la Mun-
 tele Athos (1603—1700), înlocuind personajele occidentale
 cu siluete bizantine, fără să schimbe ceva în dispunerea
 scenelor²³. Transmițându-se cu aceeași stabilitate ca în fa-
 zele precedente, ultimul ciclu se prelungește mult dincolo
 de leagănele sale geografice și istorice. Niciodată cursul
 dezvoltării, ale cărei rădăcini sînt înfipte în straturile
 cele mai profunde ale evului mediu, nu a fost întrerupt, cu
 toată extinderea sa (fig. 7). Replămădirile succesive se pro-
 duc în jurul aceleiași trame vizionare, păstrîndu-i grupuri
 identice²⁴.

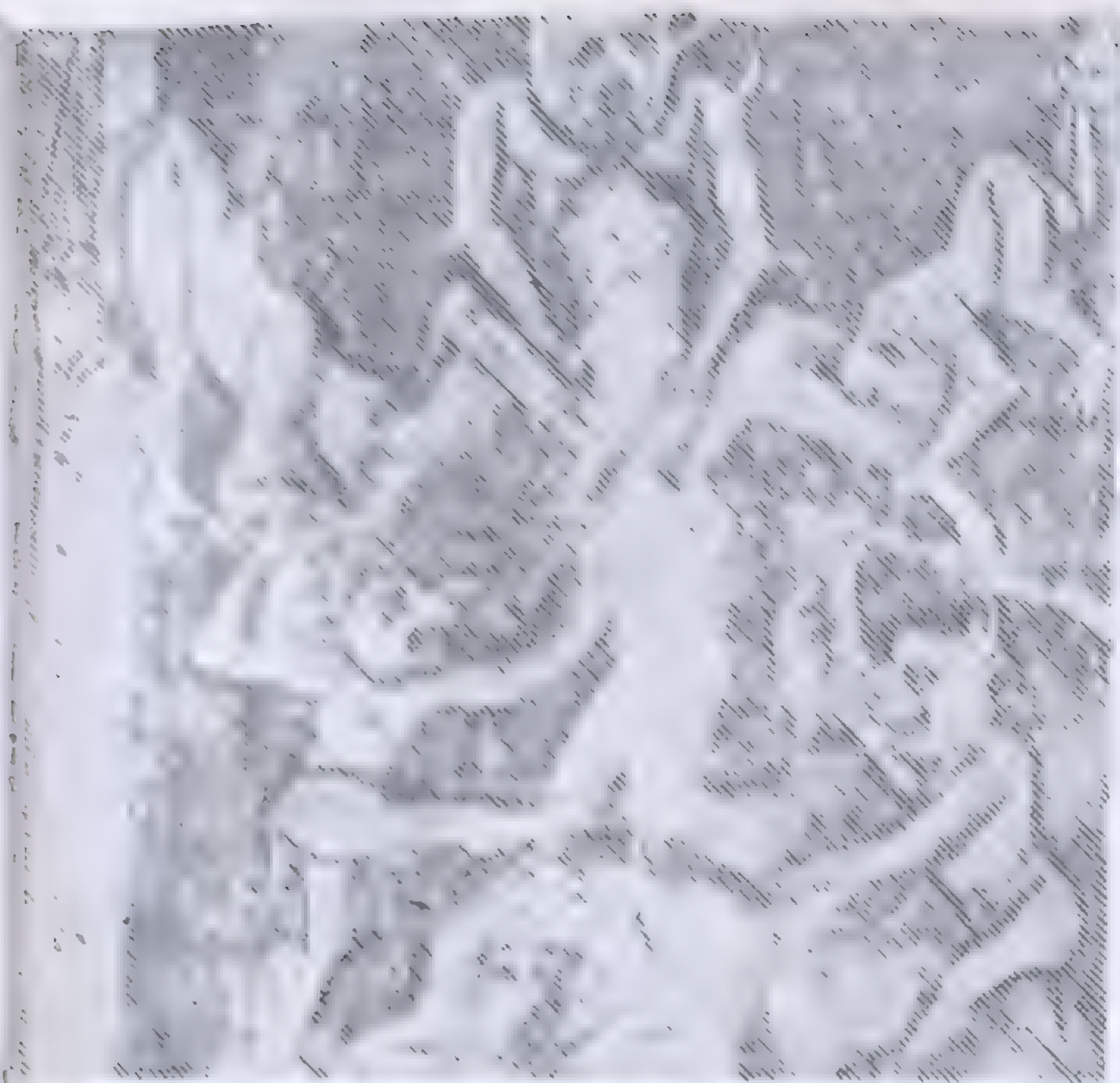
2

Apocalipsul prevestește Judecata de apoi și Infernul. De
 aceea manuscrisele anglo-normande completează uneori vi-
 ziunea Sfîntului Ioan cu viziunea Sfîntului Pavel²⁵. Apo-
 criful, din care se cunosc două texte grecești din secolul al
 IV-lea, a avut un număr foarte mare de replici în litera-
 tura medievală²⁶. El fixează tema coborîrii în zona supli-
 ciilor, pe cît de crude pe atît de metodice, pe care s-au gre-
 fat povestirile irlandeze, dar ilustrațiile care ne-au par-
 venit nu datează decît de la începutul secolului al XIV-lea.
 Manuscrisul 815 de la Toulouse²⁷ începe prin reprezentarea



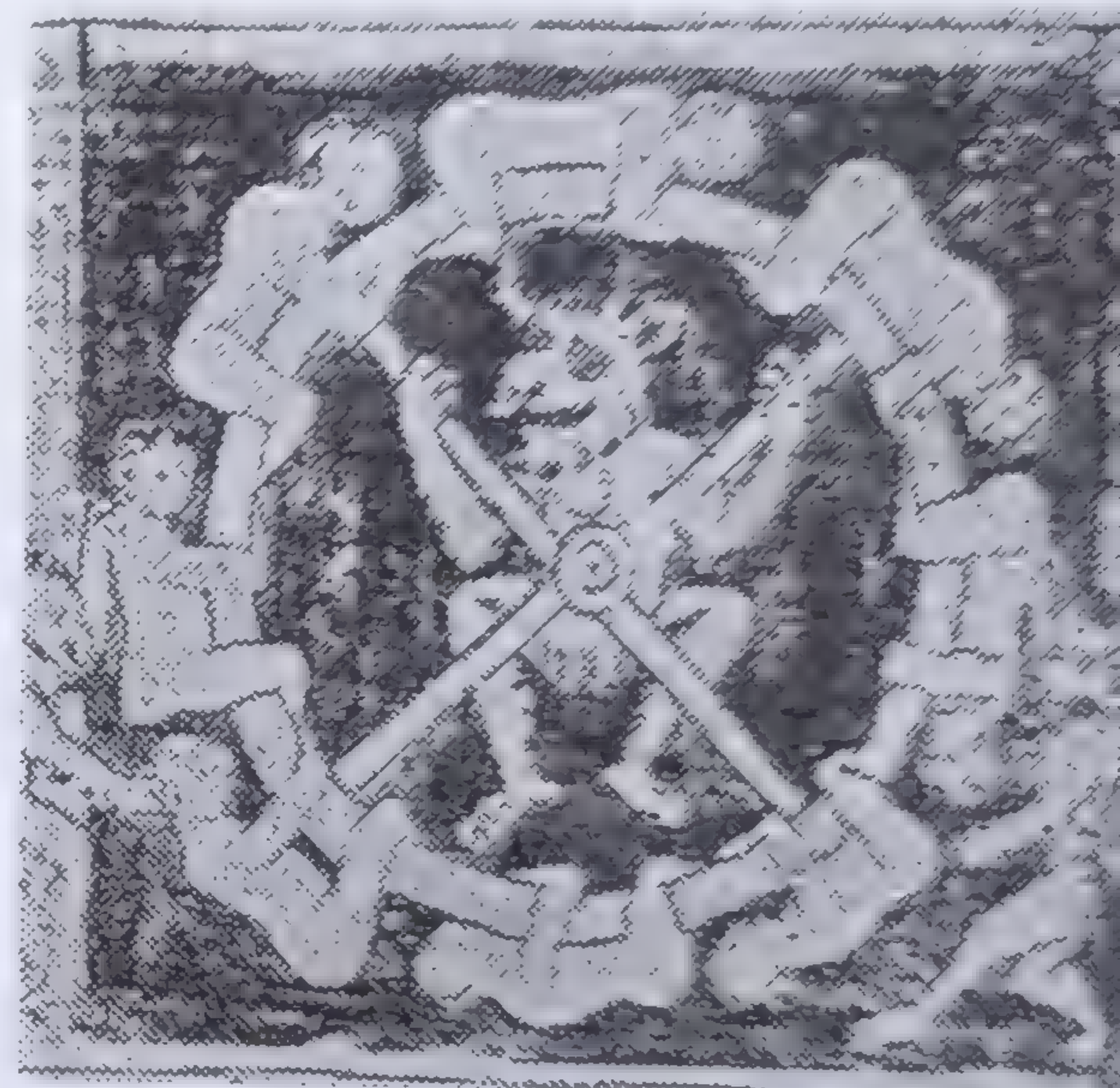
Fig. 7. Marea prostituată:
 A. Apocalips de la Trinity
 College (R. 16.2), 1230—
 1250. Cambridge. — B. Bi-
 blie de la Strasbourg, 1485.
 — C. Biblie de la Witten-
 berg, 1522.





apostolului, condus de Sfântul Mihail la porțile Leviatanului, unde se văd doi arbori în flăcări cu oameni spînzurați de ramuri și plîngînd. Urmează nouă alte cazne, pedeapsa flăcărilor în șapte culori, pedeapsa cu puntea de încercare, aceea a roții, a puțului astupat etc., fiind omise tortura focului, a gheții și aceea a fructelor, dispărute din redacțiile clasice. Miniaturile sînt rigide și de o vigoare arhaică. Capetele se aliniază orizontal și formează șiraguri (chinul cămătarilor, al fetelor impure, al oamenilor bisericii) sau sînt așezate în trunchiul unui fronton antropomorf scufundat în apă, într-un val triunghiular (pedeapsa imersiunii). Diavolii care se aruncă asupra sufletului păcătos formează două grupuri antitetice, suprapuse, din care unul este răsturnat, cu labele în aer, cum ar fi cei doi lei ai lui Daniel-Ghilgameș din secolul al XII-lea (fig. 8). Este sigur că pictura își are obîrșia într-un model romanic al chinurilor infernale ciclice, din care nu posedăm decît varianta în douăsprezece scene, în cea mai mare parte de inspirație irlandeză.

Fig. 8. Infernul Sfîntului Pavel: Ilustrație anglo-normandă, începutul secolului al XIV-lea, Toulouse, 815.



Le Verger de Soulas (B.N.fr.9220), un manuscris picard contemporan, reia aceeași dispunere ca în cele două *Psaltiri* engleze (München, Clm. 835, c. 1200 și Cambridge, Trinity College, B.II.4, c. 1220), unde se văd aceste imagini detaliate în interiorul unui cadrilaj. El o combină totuși cu medalioanele circulare, distribuite nu pe una ci pe două file (7^v și 8). Cele douăsprezece osînde din *Li vision saint Pol*, care sînt plasate aici, țin de o versiune diferită de aceea a manuscriselor anglo-normande, restituind, pe de o parte, episoadele care lipsesc (foame, căldură și frig) și adăugînd, pe de altă parte, chinul stîncii în trepte,

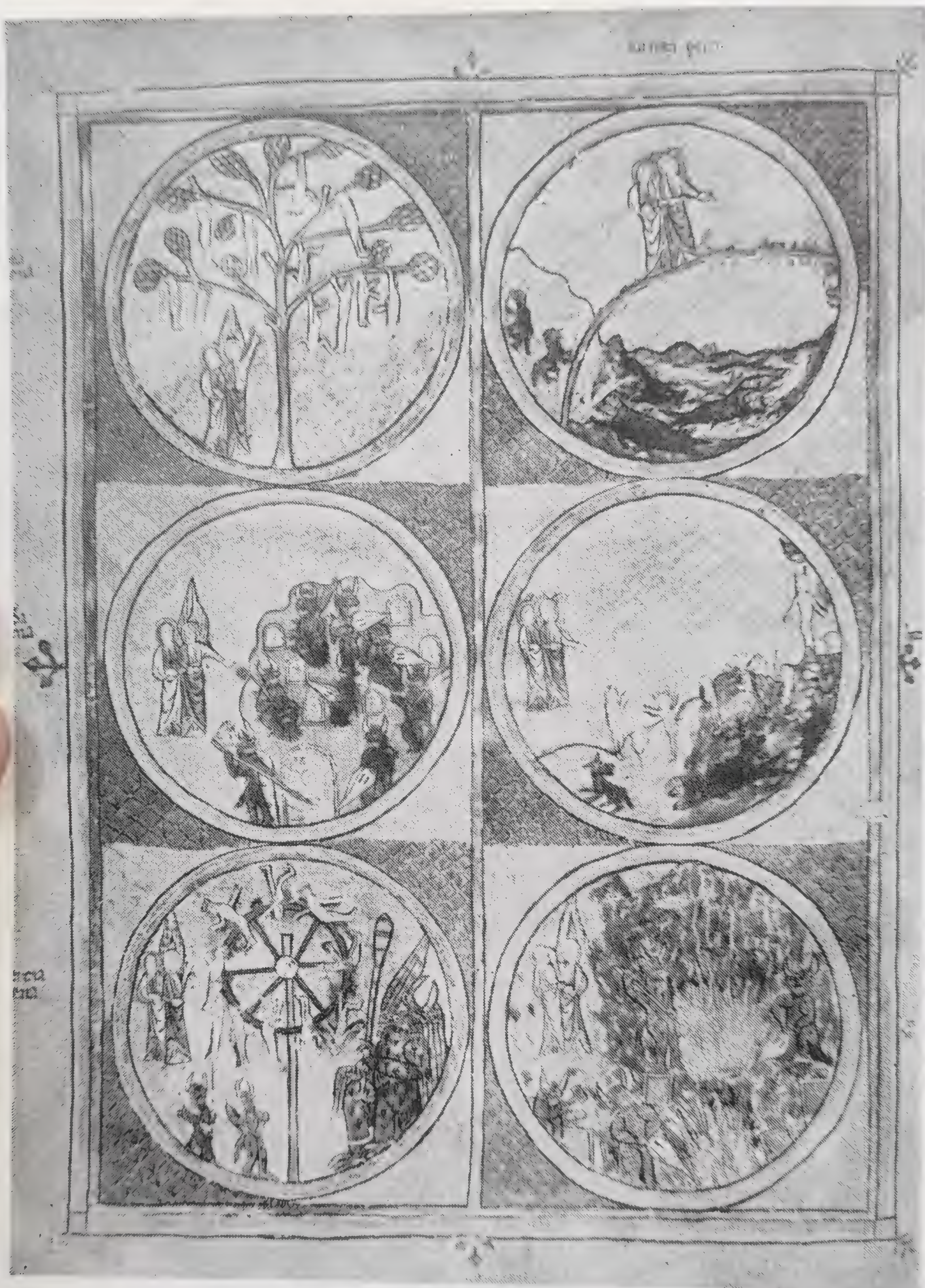
... de plusieurs crautés,
de feu noir, de glace, de charbon embrasé
de dur acier tranchant et d'autres maux ... *

reprezentate sub forma unei scări monumentale, multicolore, pe care păcătoșii se rostogolesc.

... de tourment en tourment
jusqu'au fond du fossé, là où sont les serpents ... **

* ... mai multe cruzimi,
cu foc negru, cu gheață, cu cărbuni aprinși,
cu oțel dur tăios și cu alte lucruri rele ... (N. Tr.)

** ... din supliciu în supliciu
pînă la fundul gropii, acolo unde se găsesc șerpii ... (N. Tr.)



Figurile osîndiților sînt palide și slabe, împrăștiate sau reunite într-o oarecare dezordine. Diavolii și monștrii, dragoni, broaște rîioase, reptile aparținînd cu ceea ce au mai groaznic, și mai comic, unei imagistici populare (fig. 9).



Totul este agitație și iureș în aceste compoziții desfășurându-se pe un fond deseori deschis în afară, dar totdeauna în întregime auriu, iluminat și cuprins de flăcări. Recunoaștem de fiecare dată trăsăturile unei alte epoci. Acestea ne con-

Fig. 9. Infernul Sfântului Pavel: Livada lui Soulas, începutul secolului al XIV-lea. Paris. B. N., Fr. 9220.



Fig. 10. *Infernul lui Guillaume de Deguileville: Pelerinajul sufletului omenesc, a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Paris, B.N., Fr. 12465.*

firmă că iconografia romanică a supliciilor Infernului cunoștea mai multe variante, din care seria dintîi, independentă de orice aport celtic, era prima în stare să dăinuiască, potrivit mărturiilor pe care le posedăm.

Legende irlandeze cunosc, la rîndul lor, o eră de nouă difuzare și trec în diferitele limbi ale Europei, impunîndu-se din ce în ce mai mult teologilor și pictorilor²⁸. Povestirea lui Tungdal, din care există mai multe versiuni franceze, apare în flamandă în 1475, la Anvers în 1484, la Herzogenbosch, locul natal al lui Bosch. Nouă ediții germane, cu douăzeci de gravuri în lemn, după un manuscris, se succed între 1494 și 1500²⁹. Guillaume de Deguileville



(1332—1368)³⁰, Denis le Chartreux (mijlocul secolului al XV-lea)³¹ se inspiră mult din aceste izvoare în evocarea osîndelor infernale. La rîndul său, ilustrația lucrărilor lor reproduce elemente ale acestora. În *Pèlerinage de l'âme humaine*, din a doua jumătate a secolului al XIV-lea³², arborele flamboaiant al Sfîntului Pavel, unde osîndiții sînt atîrnați de urechi, de limbă și de mîini, este înlocuit prin spînzurătoarea ridicată deasupra focului, din relatările de dincolo de Marea Mîneei, unde regăsim și oameni țintuiți la pămînt și arși, oameni tăiați în bucăți pe mese de măcelărie, oameni vîrîți în marmite cu metal topit (fig. 10). Singură, roata de foc rămîne conformă cu descrierile apostolului, însă ea e menționată și de cavalerul Owen. Cele șapte cazne, reprezentate fiecare separat într-o pictură în grisaille, țin toate de același repertoriu. Grătarele și mesele de măcelărie reapar juxtapuse în *Gehenne d'Enfer* din *Traité des quatre dernières choses*, atribuit lui Jean Le Tavernier (1455)³³.

Cetatea Domnului, tradusă și comentată de Raoul de Presles (1375), din care posedăm mai multe familii de manuscrise³⁴, ne permite să urmărim în capitolul XXI, referitor la *Cetatea diavolului*, desfășurarea acestor figurări. Textul Sfîntului Augustin, care tratează despre veșnicia supliciilor corpurilor ce pot să reziste la foc fără a fi distruse, ca diamantul sau ca salamandra, neconținînd decît puține indicații precise pentru iconografie, aceasta se constituie și se complică, în deplină independență, urmînd moda timpului.

Infernul din copia princeps a lui Carol al V-lea (1376)³⁵, executat probabil de Jean de Bruges, nu este reprezentat decît prin botul lui Leviatan, cu o marmită în dinți. O cuvă, o spînzurătoare, frigări cu personaje fripte cum se frige carnea, sînt așezate deasupra fălcilor monstrului, în exemplarul ilustrat de un artist din nord, din anturajul lui Jean, duce de Berry, către 1410³⁶. Către 1440, un manuscris din atelierul lui Guillebert de Metz³⁷ mărește, și el, numărul supliciilor înlăuntrul aceluiași tablou, introducînd cîteva detalii specifice: omul flagelat pe o nicovală (Tungdal), femeia, o regină, alungită pe o scîndură, străpunsă de un sfredel. Incunabulul de la Abbeville, imprimat de Pierre le Rouge, în 1486³⁸, se leagă de acest tip. Infernul se extinde și se complică la fiecare nouă transpunere. Este cel mai încheșat și mai metodic organizat în ultima familie a manuscriselor ieșite din atelierul lui Maître François. Unele din amenajările sale corespund unei doctrine a Părintelui Bisericii. Capitolul XIII, combătînd teoriile platoniciene ale chinurilor purificatoare (suferințele după moarte sînt eterne și n-au nici o însușire „de purgatoriu”), raportează formele pedepselor la cele patru elemente: „unii sînt spînzurați în vînt sau în aer, ceilalți aruncați în iaz și alții în foc”, pămîntul fiind corpul însuși. Pasajul citează din Virgiliu (Eneida, VI, 733—

→
Fig. 11. Infernul Sfîntului Augustin: *Cetatea Domnului*, Maître François, înainte de 1477. Paris, B. N., Fr. 9186.

→
Fig. 12. Infern englez: *Psaltire londoneză* (?), c. 1220. Cambridge, Trinity College, B. II. 4.

* Istoric francez născut la Metz, c. 1350—1360, mort după 1434, a scris printre altele *Le description de Paris sous Charles VI*: a fost copist al ducelui de Burgundia. (N. Tr.)



Que ce que du...
 par son prophete este
 fait du royaume pur
 durable des d'empire
 sont fait entièrement
 est allé non que se.

des ne mourra point et leur son ne
 point en son et tout mesmes son son
 d'empire pour le royaume des d'empire
 et des d'empire son son son son son
 en leuante qui dit ainsi ne moult
 d'empire d'empire d'empire d'empire
 d'empire le son et d'empire son d'empire
 a son son son son son son son son



742), în timp ce imagistica se inspiră din Owen și din Tungdal. Spînzurătoarea, cuva deasupra flăcărilor, un lac de gheață³⁹, descris și el de Dante (*Infernul*, XXXII), reprezintă, în *Cetatea Domnului* din Mâcon (fol. 193, c. 1475)⁴⁰, cauzele elementare ale aerului, focului și apei, puțul plin de corpuri simbolizînd fără îndoială pămîntul. Deasupra, Sfîntul Augustin se adresează filozofilor. Regăsim tema în marile compoziții⁴¹ în care marmitele, frigările, spînzurătorile și nicovalele se multiplică și se regrupează pe panouri suprapuse, al căror sistem reînvie o tradiție romanică.

Compendion ystorial cu blazonul lui Jacques d'Armagnac, duce de Nemours (înainte de 1477)⁴², reia trei registre de compartimente cu scene din manuscrisele engleze, avînd aceeași dispunere a osîndiților la chinuri veșnice, spînzurați alături de cei care ard, întinși peste flăcări, cu același puț dedesubt, în același loc (fig. 11). Diavolii afe-rați, cardinalul în fruntea osîndiților, cavalerii în armură și o femeie purtînd pălărie conică, fac echilibristică pe coardă, toate detaliile fiind reproduse cu spiritul și sagacitatea artistului, care s-a crezut că poate fi identificat cu

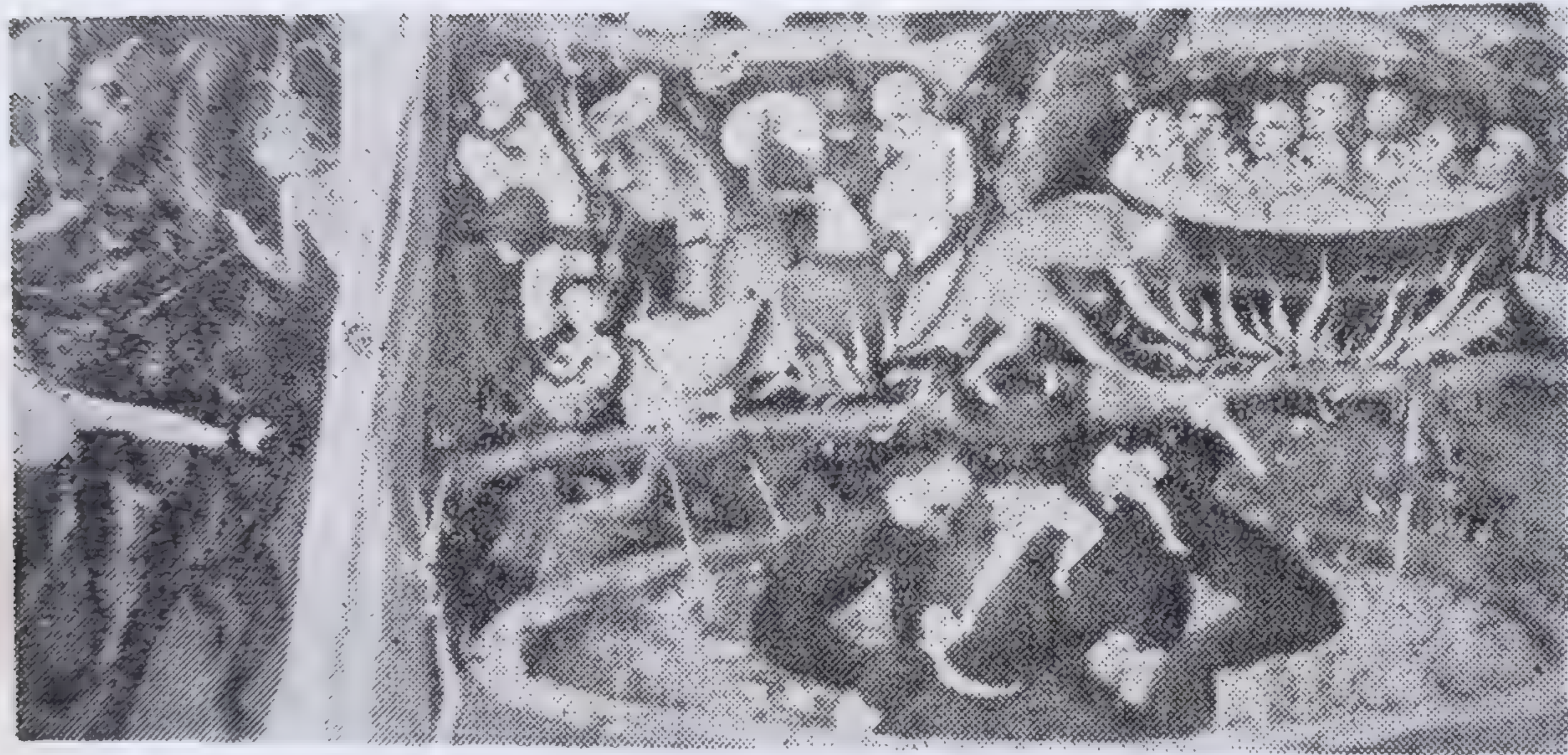


Fig. 13. *Infernul* lui Zanobi Strozzi: *Judecata de apoi*, c. 1440. Florența (detaliu).

fiul lui Fouquet. Toate acestea se derulează, ca un mister teatral, pe estrade, cu jarul infernal ca focuri de rampă, ale căror reflexe trec pe aripile membranoase ale demonilor, făcînd totuși să renască aici o dispunere și o configurație primitive (fig. 12). Prin tratare și prin dimensiuni (folio măsoară 45×30 cm), pictura este aproape un tablou de șevalet. Tablourile *Judecata de apoi* de Zanobi Strozzi (Florența și Berlin)⁴³, în care infernul combină elementele nordice și italiene, ne oferă exemple începînd aproximativ din 1440 și 1448 (fig. 13).

Grupurile care preiau viziunea Sfîntului Pavel, ale căror ilustrații cunoscute provin de la periferia nord-vest, sînt de o inspirație și mai net englezească, ceea ce se observă și în ultimele reprezentări ciclice ale *Infernului*, corespunzînd păcatelor capitale. Cuvîntul este dat lui Lazăr care a explorat, în timpul celor patru zile ale morții sale, misterele celeilalte lumi, dar care relatează, punîndu-le în ordine, povestirile grecești și irlandeze⁴⁴. La Owen, găsim cuvele cu plumb topit pentru avari și „fluviul înghețat” pentru invidioși, care se vede și la Tungdal, la care masa

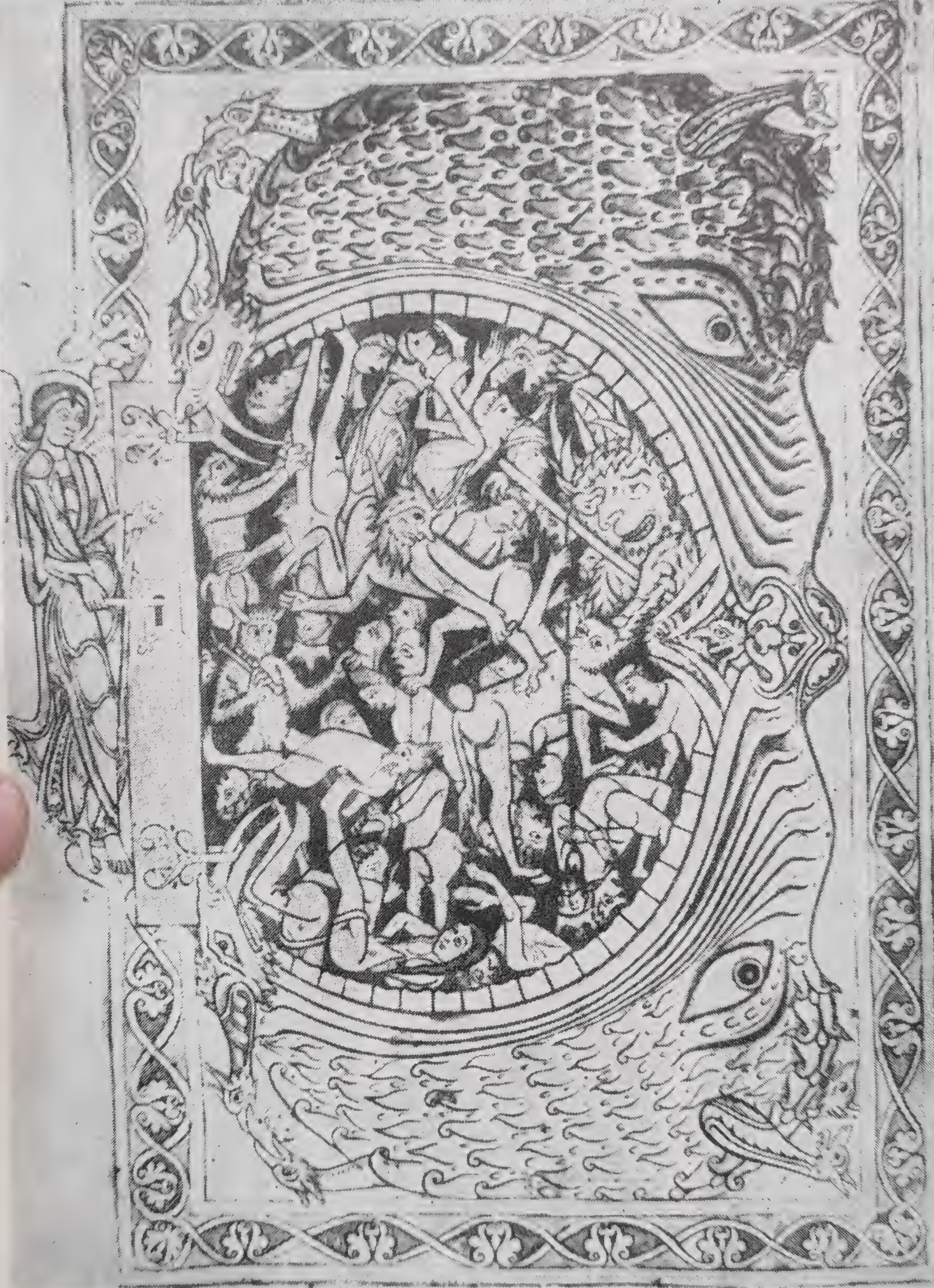
→ Fig. 14. *Infernul* Sfintei Cecilia de la Albi: *Supliciul celor irascibili*, finele secolului al XV-lea.



A



Fig. 15. Haosul infernal:
A. Judecata de apot de frații
Van Eyck, secolul al XV-lea.
New York, Metropolitan
Museum. — B. Psaltire de
la Winchester, înainte de
1161. Londra, British Mu-
seum, Cotton Nero c. IV.



de măcelărie este destinată colericilor. Roțile cu cei orgolioși și șerpui mușcând pe cei puturoși sînt comune lui Owen și Sfîntului Pavel. Puțul desfrînaților este plin cu pucioasă și cu foc, ca la Owen și Tungdal, și nu pecetluit de șapte

B

Fig. 16. Haosul infernal:
Desen flamand, secolul
al XV-lea. Luvru (fragment)



ori ca la apostolul Pavel. Și aici pare să domine Extremul-Occident. Un manuscris, datat de Mâle aproximativ în 1480⁴⁵, conține textul și imaginile de o factură rudimentară din *Traité des Peines de l'Enfer*. Antoine Vérard îl anexează în 1492 la *Art de bien vivre et de bien mourir*, Guy Marchand, în anul următor — la a doua ediție din *Calendrier des Bergers*, care nu întârzie să devină popular în toată Europa, inclusiv Anglia.

Pictura murală reia în mod fragmentar aceleași suplicii, potrivit Sfântului Pavel, cu un arbore-spânzurătoare identic aceluia din *Verger de Soulas* — la Saint-Désert din Chalon-sur-Saône (secolul al XV-lea), potrivit lui Owen, cu spânzurătoarea deasupra focului — la Bénouville, aproape de Caen (secolul al XV-lea)⁴⁶. Frescele Sfintei Cecilia de la Albi (sfârșitul secolului al XV-lea)⁴⁷ reproduc integral pe Lazăr în Tartar* sub *Judecata de apoi* de pe peretele de apus al navei. Inscripțiile repetă, cuvânt cu cuvânt aproape, extrase din legendă. Dar scenele care se derulează pe întindere de optsprezece metri dobândesc, rămânând totuși fidele iconografiei miniaturilor și gravurilor, o violență și o amploare necunoscute încă (fig. 14). Infernul înghețat este ca o mare, în care se scufundă osândiții mușcați de șerpi și de dragoni. Învălmășelile, convulsiile se multiplică în tenebre. Corpurile livide ale bărbaților și ale femeilor, reptilele, batracienii monstruoși cu pielea lucioasă și purulentă, demonii cu excrescențe minerale și vegetale sînt înlănțuiți în aceeași masă. Blestemul trece ca o trombă. Prin tratarea figurilor izolate, anatomia personajelor osoase și buhăite totodată, gurile rotunde, mișcările repezite, mâinile deseori împreunate deasupra capetelor, veridicitatea ființelor fantastice și similitudinile lor, cât și prin confuzia generală, ansamblul ține de o școală a Nordului, în care Infernul este dominat de haos.

Chaos magnum umbra mortis ite vos maledicti in ignem eternum, citim pe aripile morții din *Judecata de apoi* de frații van Eyck, aflată la New York⁴⁸, în care gloata explodează ca o deflagrație. „Prodigioasa colcăială a corpurilor goale care se rostogolesc unele peste altele, aruncate cu capul în jos, sfîșiate, sfîrtecate sau devorate de monștri abominabili”⁴⁹, freamătă de viață și de detalii exacte, dar însăși tema înlănțuirii în abisul diabolic aparține unei compoziții specific romanice, din care Psaltirea de la Winchester (înainte de 1161) dă un exemplu pe o întreagă pagină, iar Apocalipsul anglo-normand, în curs de a se realcătuși în Țările de Jos și în Germania, prezintă și el variante. Dezordinea inextricabilă se contractă într-o aglomerare infinit mai densă a supliciilor, reînnoindu-le formele după același tipar (fig. 15). Miniatura nu este deloc mărită⁵⁰, dar învălmășeala ajunge la suprasaturație. Un desen flamand de la Luvru⁵¹, cu mulțimea de diavoli și de oameni deasupra unei prăpăstii circulare, redă aceeași îmbulzeală care a țîșnit dintre fălcile lui Leviatan (fig. 16).

* În mitologia greacă, ținut situat sub infern, unde zeli închideau pe adversarii învinși; mai târziu, a fost identificat cu infernul în genere. (N. Tr.)

Infernul lui Thierry Bouts (Luvru, c. 1470) prezintă mai multe figuri și chiar grupuri asemănătoare, în timp ce velleul de la Metropolitan Museum a inspirat pe Petrus Christus (Berlin, 1452)⁵², care a redus în mod sensibil gloata infernală. O serie importantă din *Judecata de apoi* din secolul al XV-lea dezlanțuie aceste avalanșe cu atîta vehementă, încît Panofsky⁵³ le socotește o imagine a unor „catastrofe cosmice”. De aceeași categorie sînt compozițiile de la Bruxelles, provenind de la Diest (c. 1425—1430)⁵⁴, și de la Paris (Muzeul Artelor Decorative, c. 1440)⁵⁵. Tot așa Infernul de Stephan Lochner (Colonia, c. 1430—1440)⁵⁶. Redus și îndepărtat într-un colț al polipticului de Roger van der Weyden (Beaune, c. 1451), el se reanimă ca un torent, la Memling (Dantzig, c. 1471)⁵⁷.

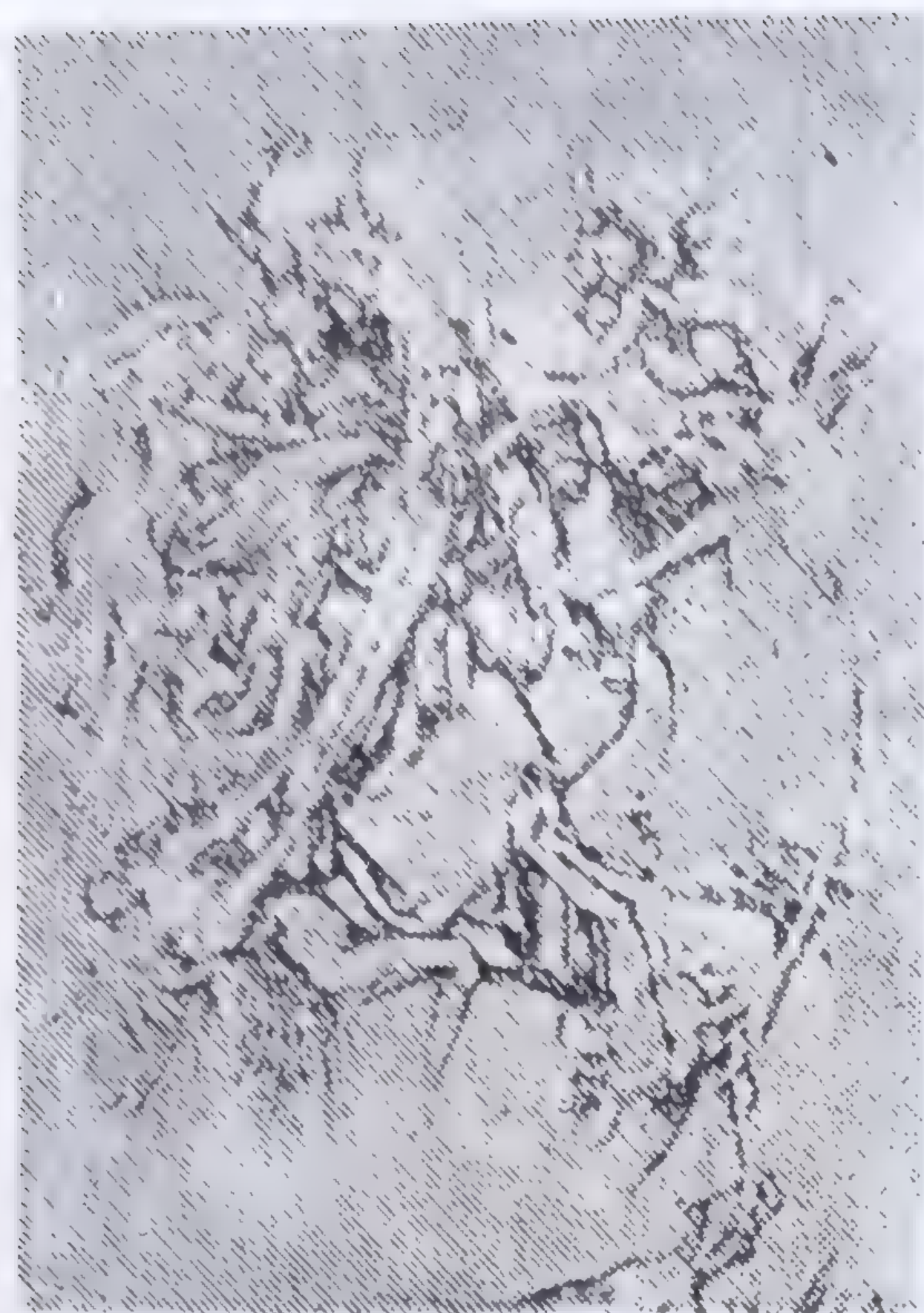
Cînd Denis le Chartreux (1394—1471), din Liège, cu studiile făcute la universitatea din Colonia, care printre altele relatează povestirea lui Tungdal⁵⁸, descrie locurile din Infern în oroarea și duhoarea lor, pîrjolate de mai multe incendii, cu nenumărați păcătoși îngramădiți și devorați de broaște buboase monstruoase, de balauri, de șerpi și de viermi mari, pare că evocă pictura acestui ansamblu. Osînda diformității damnaților înșiși, „*deformitas damnatorum quod mutuus aspectus auget in eis dolorem magis*”, cu înfățișări oribile care fac să se mărească durerea fiecăruia cînd se văd unii pe alții, durere pe care teologul, ilustru între toți teologii, o clasează printre chinuri, corespunde și ea obsesiei lumilor desfigurate și unei teratologii a contemporanilor săi⁵⁹.

3

Un roi diabolic se desprinde uneori din învălmășeală. L-am văzut în *Judecata de apoi* de pe o placă de email engleză (mijlocul secolului al XII-lea)⁶⁰, înălțîndu-se deasupra prăpastiei plină de corpuri înlănțuite. *Verger de Soulas* reia scena în a zecea și a douăsprezecea caznă, a spadelor și a spovedaniei. La Stephan Lochner, îngerii și demonii, luptîndu-se să acapareze un suflet, descriu aceleași cercuri aeriene ca acelea pe care le regăsim departe pe cer, deasupra unuia din cei doi tîlhari de pe o *Răstignire* din Colonia (c. 1500)⁶¹. Dar sistemul se statornicește și este reluat acum în legătură cu un alt subiect. Goldschmidt⁶² a stabilit relația dintre planșa lui Schongauer (înainte de 1473), reprezentînd pe Sfîntul Anton, purtat și torturat deasupra solului de spiritele Răului, și ruloul Sfîntului Guthlac (c. 1230), cu același roi romanice, explicînd faptul prin raporturile strînse ale Angliei cu cercurile renane, unde se vede, printre altele, reînflorind literatura engleză din secolul al XII-lea, odată cu poemul lui Tungdal, exact în această epocă (fig. 17 și 18). O confuzie iconografică confirmă această filiație. Potrivit Sfîntului Atanase⁶³, Anton a simțit, într-un extaz religios, cum își iese din el însuși și cum este ridicat în aer de îngerii care au împiedicat pe demoni să-l rețină, în timp ce Sfîntul Guthlac, pustnicul

Fig. 17. Roi de diavoli: Răpirea sfîntului Guthlac, c. 1230, Londra, British Museum, Harley Roll Y.6.





A



B

Fig. 18. Ispitirea Sfântului Anton: A. Schongauer, înainte de 1473. — B. Nicolas Manuel Deutsch, 1520. Berna.

din insula Crowland, o insulă bîntuită de stafii, a fost răpit de cei răi care l-au coborît din nou în infern. Or, nici un înger, nici un spirit al binelui, pe care îl vedem în gravura unei cărți lyoneze din 1555⁶⁴, fidelă hagiografiei clasice (fig. 19), nu există în desenul maestrului care reproduce, din contră, mai multe detalii, printre care flagelarea sfântului englez. La fel ca în reprezentările ciclice ale supliciilor infernale, pe legenda grecească se suprapune o viziune de dincolo de Marea Mîneei.

Planșa a făcut senzație. Vasari relatează că Michelangelo, în tinerețea sa, la Florența, a redesenat-o în peniță și a colorat-o. Pentru a contraface unele anomalii ale diavolilor, el a cumpărat pești cu solzi ciudat colorați și a manifestat, în această direcție, atîta talent încît a dobîndit încredere și faimă. După Condivi, era vorba de o copie pictată pe lemn⁶⁵. Wolgemut reia imaginea lui Schongauer, nepăstrînd decît trei figuri ale agresorilor și transformîndu-l pe Sfîntul Anton în Antichrist (*Liber Chronicarum*, 1493)⁶⁶. Dürer declanșează un turbion în lupta apocaliptică, a arhanghelului împotriva balaurului (1498). Lucas Cranach reface, în 1506, compoziția inițială, accentuînd agitația zgomotoasă din jurul anahoretului⁶⁷. Grupul zbucit se găsește și el deasupra scenei din *Întîlnirea sihaștrilor*, în ilustrația marginală a lui Maître de Marie de Bourgogne (c. 1490)⁶⁸, care arată, pe de altă parte, o avalanșă flamandă a Infernului. El face parte din *Ispitirile*, mai mult sau mai puțin conforme vieții sfîntului, dintr-o pictură a lui Maître de la Sainte-Parenté (München, c. 1500)⁶⁹. Și aceeași rotire se declanșează, în cele din urmă, în jurul călugărului întins pe pămînt. Potrivit Sfîntului Atanase⁷⁰, atacul a avut drept cadru un mormînt, fără îndoială o mastaba* sau un hipogeu** egiptean, care a servit de adăpost sfîntului, reprezentat în general sub forma unui sarco-

Fig. 19. Sfîntul Anton purtat în aer: Vlața Sfîntului Anton, Lyon, 1555.



* Mormînt egiptean în formă de trunchi de piramidă. (N. Tr.)
 ** Monument funerar subteran, la antici. (N. Tr.)

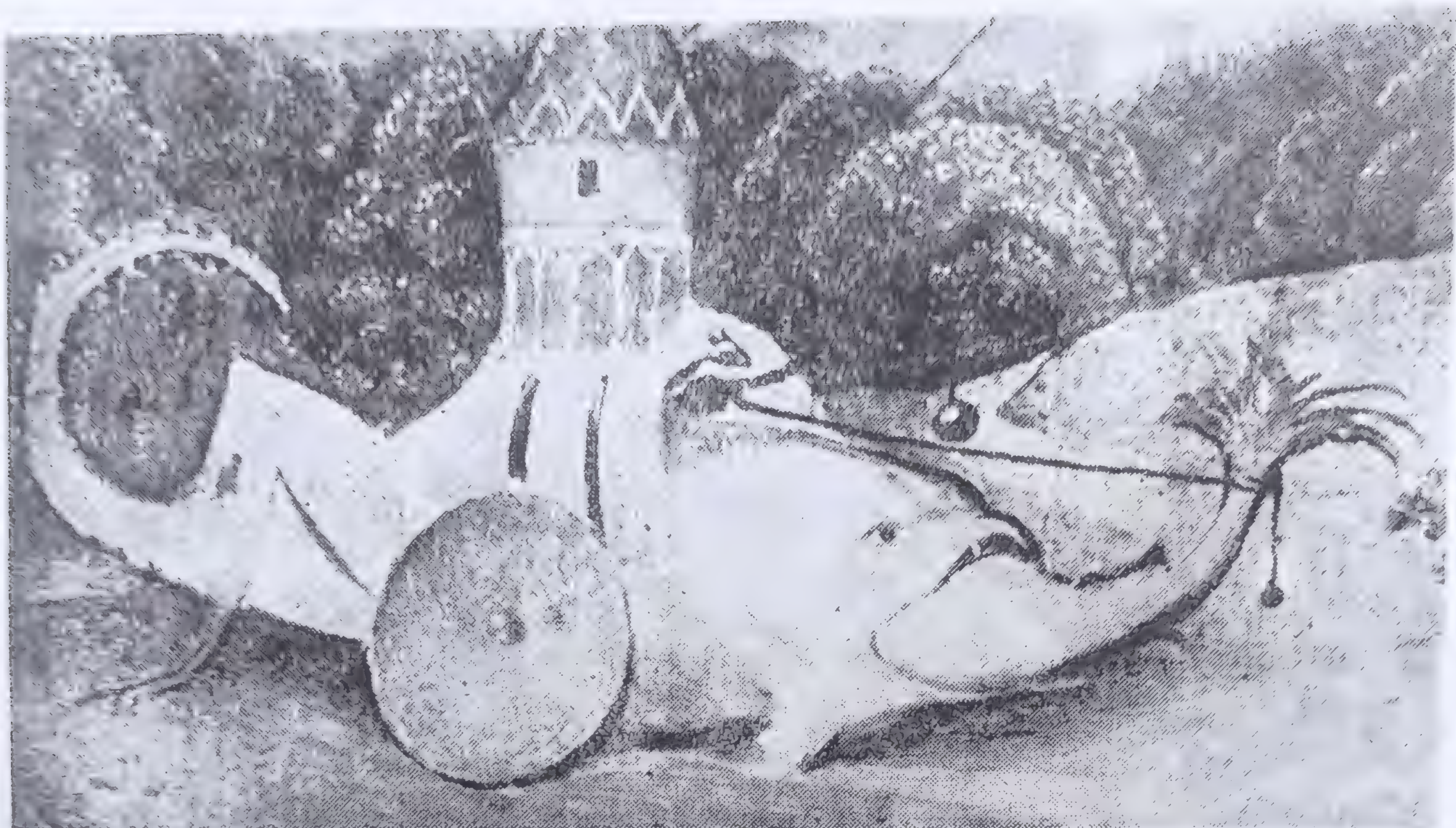
fag. Retablul lui Grünewald (Colmar, 1511), desenele în peniță (muzeele din Stockholm și din Colonia), executate în anturajul imediat al artistului, redau același roi de fap-turi sărind în toate părțile pe pământ. Norul monstruos coboară fără a se destrăma, nici a-și încetini rotirea și nu există urmă de arhitectură funerară. Nicolas Manuel Deutsch* (Berna, 1520)⁷¹ prezintă ultima replică a seriei în care reapar, în chip misterios, trăsăturile și așezarea celor cinci demoni ai arhetipului romanic. Reluarea și pro-pagarea formelor engleze urmează același drum ca *Apo-calipsele* și *Infernurile*, cu o extindere deosebită în valea inferioară a Rinului și cu o mai fermă realizare prin su-prapunerea unei imagini peste alta.

Dezvoltarea ciclului antonit, reînsuflețit după o perioadă de eclipsare în cursul secolului al XIV-lea⁷², este definită prin aceste amestecuri și prin aporturile exterioare. Versi-u-ne a Sfântului Guthlac este precedată de o povestire arabă.

* Pictor elvețian (1484—1550), care a pictat printre altele *Dansul ma-cabru* (1515) în mănăstirea dominicană din Berna. (N. Tr.)



Fig. 20. *Infernul de Bosch: Judecata de apoi de la Viena, c. 1495, gravat de Cook.*



Ea este urmată de o ecloziune, asociată unei reînvieri universale a monștrilor, și a fluxului masiv de exotisme, din care un mare număr provin din Extremul Orient. Tradusă de dominicanul Alphonsus Hispanus, în 1342, legenda unei regine, pe care ermitul, rătăcind în deșert, o vede scăldându-se într-un fluviu și care îl ia în palatul său din o mie și una de nopți, este ilustrată în cele două manuscrise din La Valetta (1426) și din Florența (c. 1435), executate pentru abația Saint-Antoine-du-Viennois⁷³, cât și în cartea imprimată la Lyon în 1555, avînd aceeași origine. O pictură din secolul al XVI-lea, reproducînd o pictură din Țările de Jos, din 1415 aproximativ, este consacrată aceleiași legende orientale⁷⁴.

Tema este în întregime revăzută și cristalizată în ultima sa prezentare, începînd cu Hieronymus Bosch, reluată de un șir de artiști de prim plan (Metsys, Patenier, Met de Blès*, Mandyn, Huys, Breughel) și de numeroși pictori de

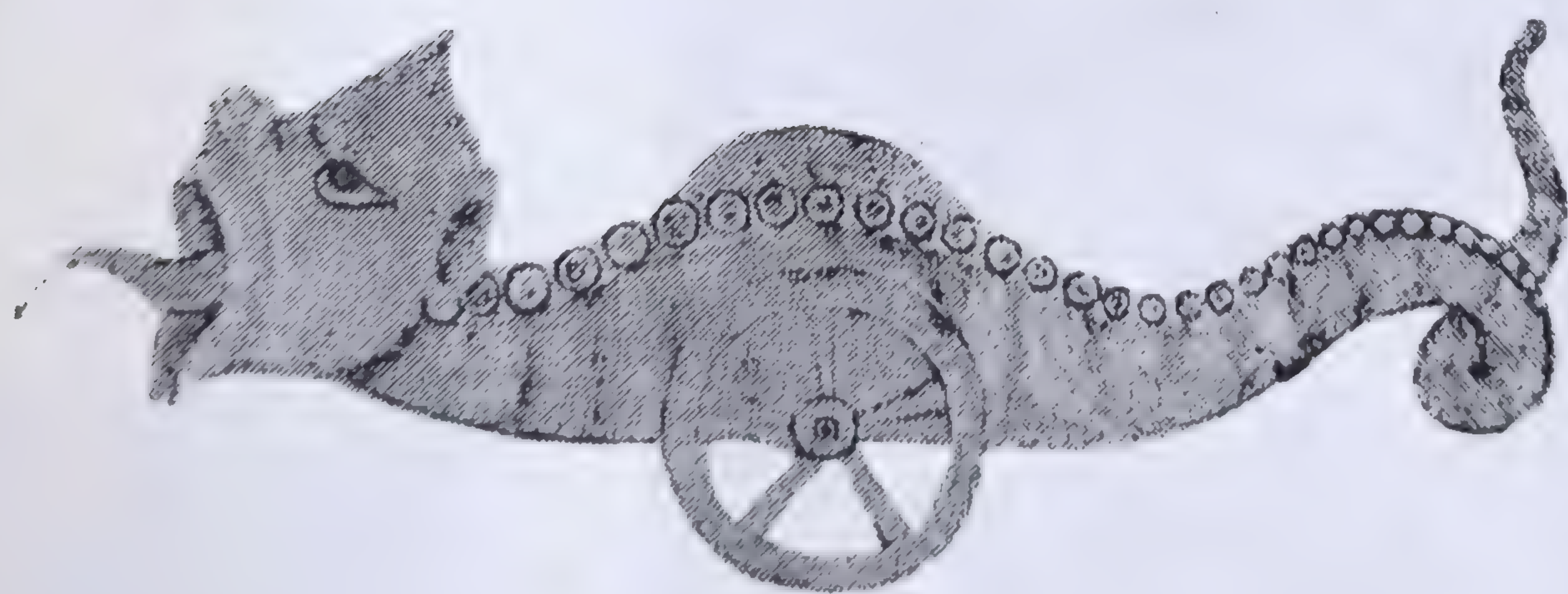


Fig. 21 și 22. Dragon cu roți: Hieronymus Bosch, Ispitirea Sfîntului Anton, c. 1500. Lisabona, Psaltire Louterell, c. 1340. Londra, British Museum, Add. ms. 42130.

categorie mijlocie. Singur, subiectul fundamental al Ispitirii și al Supliciilor diavolești subzistă în aceste tablouri, care nu reiau decît în mod excepțional și în formă parțială ele-

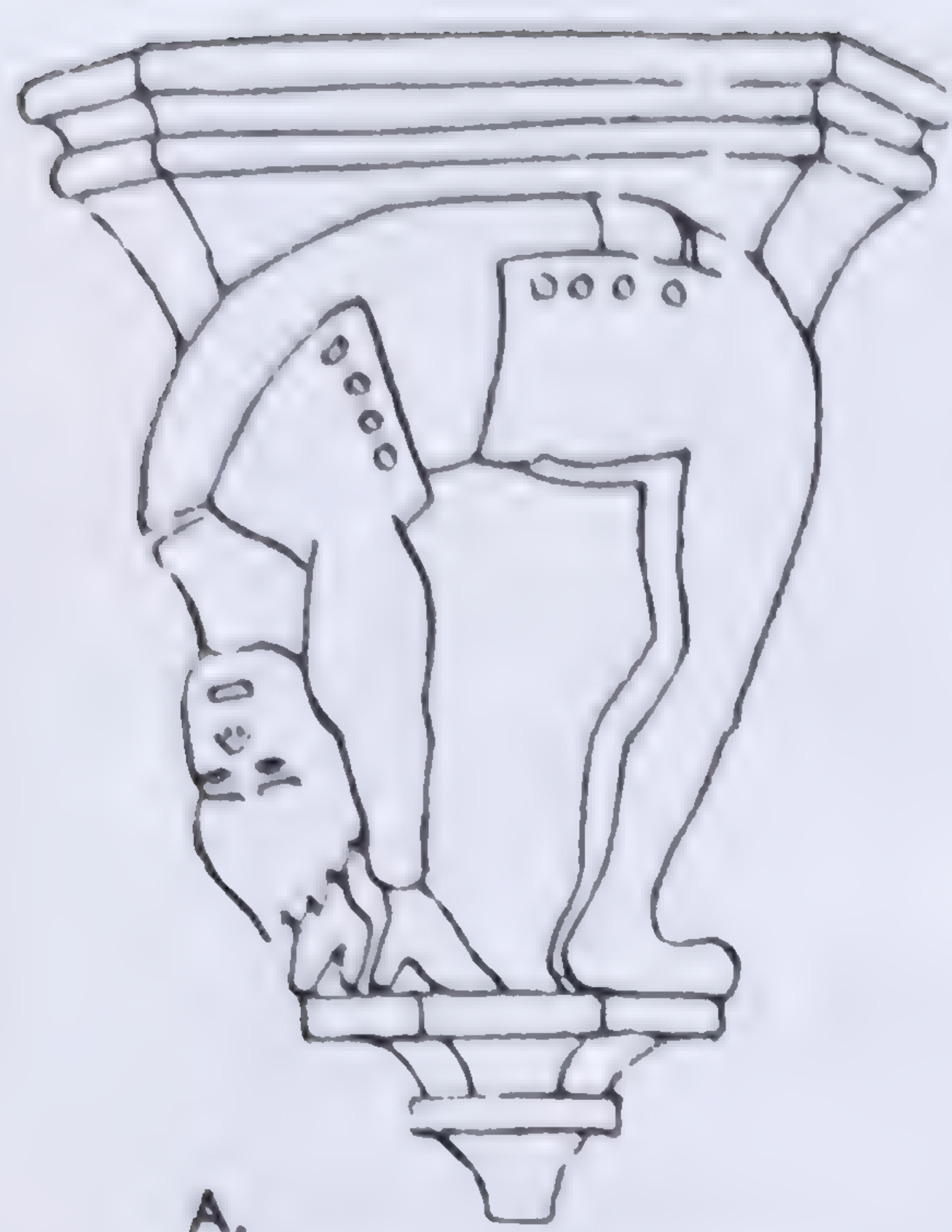
* Henri Blès, pictor flamand, sec. XV—XVI, numit de biografil flamanzilor Henri Met de Blès. (N. Tr.)

mentele încercărilor succesive suferite de călugăr potrivit istoriografilor săi, făcându-le să se năruie dintr-o dată, în iruperea forțelor răului și în zvîcnirea imaginației. Istoria iconografiei oferă puține exemple de o atare nepăsare față de texte și de un dispreț total față de convențiile figurative. Nu mai avem puneri în scenă izolate cu atacul în mormînt, cu un disc de argint și un bloc de aur, cu o femeie, un faun, un negru mic și o statuie. Lumea întreagă, ființele, obiectele sale se alătură domniei lui satan, ridicîndu-se împotriva unui om. Prin amploarea și strălucirea sa, desfășurarea egalează ispitirile budiste, cu trupele lui Mâra, transformîndu-se de „o sută milioane de ori“, lansate asupra celui predestinat. Încă o dată, o figură străină se suprapune sfîntului⁷⁵, dar viziunea cataclismelor se formează în infernurile resuscitate, a căror proliferare a continuat-o însuși Bosch.

Infernul din Păcatele capitale (Escorial, 1475—1480)⁷⁶, executat în tinerețea sa, reunește și mai multe suplicii tradiționale, printre care spînzurătoarea, grătarul, masa de măcelărie. Spînzurători, grătare, o marmită, puntea și chiar un arbore-spînzurătoare persistă în *Judecata de apoi* de la Viena (copie contemporană, c. 1495)⁷⁷, integrate însă într-o desfășurare de monstruozități și de suplicii fără de sfîrșit. Ultima dramă se joacă, după Denis le Chartreux, pe un sol uscat și steril, iluminat de nenumărate incendieri ale universului pe cale de a dispărea (fig. 20). Nici un demon sub înfățișarea unui om cu aripi de chiropter, cu labe de pasăre sau de patruped, așa cum domnea de obicei în lumea sa⁷⁸, nu este păstrat în triptic. Apare în mod excepțional, strecurîndu-se ca un intrus, în Tartarii lui pseudo Met de Blès (Veneția), ai lui Pieter Huys (Bruxelles) și ai

Fig. 23. *Proporții răsturnate*: Hieronymus Bosch, *Grădina desfătărilor*, c. 1500. Madrid.





A.

Fig. 24. Dansuri acrobati- ce: A. Aerschot, Suporturi ale stranelor, secolul al XVI-lea. — B. Avallon și Vézelay, Figuri sculptate, secolul al XII-lea.



B



grupului lor, unde regăsim totuși, din timp în timp, tăierea în bucăți pe masă, spânzurătoarea, roata⁷⁹. Faptul nu a fost niciodată relevat. Sîntem în plină metamorfoză a diavolului, luînd formele ciudățeniilor și ale miracolelor, care și-au găsit din ce în ce mai mult loc pe marginea marilor compoziții și care devin acum protagoniste antilumii și ale ultimei sale manifestări.

Ispitirea de la Lisabona (c. 1500)⁸⁰ se derulează pe același fond, ca în *Infernul* de la Viena, executat cu cîțiva ani mai înainte. Nu există propriu-zis nici un demon. Toate puterile Răului sînt niște *mirabilia* ale depravării generale, care reapar în aceeași formă sau schimbîndu-se, ca Proteu, în seriile care urmează. Subiectul are două ramificații, Sfîntul Iacob sfidat de magul Hermogene, care și-a aruncat trupele împotriva apostolului, și Sfîntul Cristofor, traversînd, împreună cu Hristos, un fluviu plin de pericole de moarte, a căror acumulare progresivă urmează aceeași curbă de evoluție. În *Légende Dorée*, se povestește că, pe măsură ce uriașul avansa, „nivelul apei creștea și pruncul devenea mai greu”. Natura care contrariază mersul lui este diabolică și sfîrșește prin a fi figurată ca atare. În secolul al XIII-lea, rîul ostil nu este populat decît de pești. Un patruped cu cap omenesc și sirene ies din valuri în fresca de la Wienhausen (secolul al XIV-lea). Monștrii devin din ce în ce mai numeroși în gravurile din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Maître E. S., Israel van Meckenem (c. 1495) se găsesc printre semnatarii lor. La Alart de Hameel, nu numai apa ci și pămîntul este invadat de ființele pocite⁸¹. Picturile de la Winterthur, de la Dijon și de la München, atribuite lui Huys și lui Mandyn, ajung la o exagerare a temei care îmbracă formal, în toate aceste reprezentări, o semnificație cosmică⁸². Se știe că povara apăsătoare de pe umerii sfîntului semnifica „lumea întreagă și cel care a creat lumea”. În același sens, pruncul Isus ține un glob în mîinile sale sau este închis într-o sferă de cristal. Este evident că anticosmosul corupt atacă lumea într-o ultimă zvîcnire desperată.

4

Infernul Ispitirilor, Ispitirile Infernului încheie desfășurarea diferitelor repertorii fantastice într-o sinteză metafizică a miraculosului și a teribilului⁸³. Filozofii și nebunii sînt copiii lui Saturn puși în raport cu ermitul care, ca să zicem așa, a polarizat visul⁸⁴. Procesul constă într-o concentrare și într-o lărgire a sistemelor dispersate în labirinturile ornamentului și ale legendelor și, mai întîi de toate, în capriciile din anluminuri.

Figuri grotești marginale, din care una cu un nas în formă de trompetă, la fel ca într-o Carte de rugăciuni de la Dijon (B.N., lat. 879), întregi scene burlești, reprezentate pe bordurile cărții, au fost identificate printre bizariile lui Bosch și ale discipolilor săi⁸⁵. Apropierea pot fi completate prin cazuri nu mai puțin franante. Capetele cu picioare, grylii cu fețe multiple, atît de răspîndiți în

aceste tablouri, s-au îngrămădit mai înainte în decorul manuscrisului, în *Heures* din Thérrouanne (B.N., lat. 14284) de exemplu. Dragonul pe roți din *Ispitirea* de la Lisabona (fig. 21 și 22) își are antecedentul în josul paginii din *Psaltirea Louterell*, unde regăsim, ca în *Psaltirea* din Belvoir Castle, dragonul cu triplu cap din *Grădina desfătărilor* (Madrid, c. 1500), care, pentru Tolnay⁸⁶, se înfățișează cu gloata de oameni, cu animalele de proporții monstruoase, cu florile și fructele sale uriașe „urmînd ritmul unui somptuos ornament flamboaiant”. O margine anluminată ar putea fi descrisă în aceiași termeni. Printre temele folosite de o parte și de alta, să notăm cavalcada, defilările exotice, o multitudine de maimuțe și de sirene-pește, figurine tipice ale bizareriei, din care una, cu cioc lung, patinează pe riul înghețat al infernului din voleul drept. Printre extravagantele marginale, aflăm și o răsturnare a proporțiilor: pasărea mai mare decît omul (fig. 23) și motivul specific personajului și patrupedului „cățarați” pe antene sau pe plante. Același fond de paradox și de magie, de viață febrilă și ambiguă, de mascarade și festivități, înfloresc în grădina exuberantă, integrîndu-se în cosmogonii și în doctrine ezoterice, pe care ne străduim să le descifrăm în diferite moduri. Elementele universului spiritual și fizic, astrologia și alchimia, obsesiile, refulările primordiale ale oamenilor⁸⁷ îl umplu cu reprezentări și cu simboluri enigmatice. Nu mai este vorba de un joc recreativ sau de un poem al minciunii, ci de o puternică orchestrare a lumii depravate, ale cărei delicii și impurități țin de o dezordine superioară.

Figura acrobatică care, prin definiție, este o sfidare a naturii, dar care în mod constant și-a schimbat spiritul și personalitatea, străbătînd diferite repertorii, intervine aici în același chip. Aparținînd la origine simbolismului funerar — soarele care moare și renaște pe lumea cealaltă, prăbușirea morții, — dansatoarele și dansatorii răsturnați erau deseori reprezentați în Egiptul faraonic, în Creta minoică și în Asia hitită. Acei *kybistètes** antici, trăgînd cu arcul, ținînd picioarele în aer sau mergînd în mîini printre săbii, derivă direct din aceste serii⁸⁸. Regăsim în arta romanică echilibrul, executînd dansul Salomeei, sau, doar un dans geometric, corpul omenesc făcîndu-se rinsou sau luînd formă de cerc, în conformitate cu legea cadrului. Într-un vitraliu de la Bourges⁸⁹, acrobatul încarnează și pe prințesa iudaică. Ea este dansatoare hindusă, distrînd pe invitații lui Gondofor din legenda Sfîntului Toma, pe timpanul de la Semur-en-Auxois (sfîrșitul secolului al XIII-lea), dansatoare persană la banchetul lui Assuerus din *Speculum humanae salvationis* de Sélestat (finele secolului al XIV-lea)⁹⁰. Acrobată este exotică în toate aceste cazuri. Reproducînd-o după un cofret bizantin, Villard de Honnecourt vedea în ea bineînțeles o străină. Marginile manuscriselor și suporturile stranelor (fig. 24) exhibă totuși pe saltimbanci, cu menajeria lor, ca într-un spectacol de bîlci, fără a le acorda



Fig. 25. Acrobați pe glob: Hieronymus Bosch, *Grădina desfătărilor*, c. 1500. Madrid.

* Acrobați sau iluzionști care fac tumbe sau scamatorii. (N. Tr.)

o calitate alegorică sau istorică determinată. Să amintim, în legătură cu aceasta, că meșterul sticlar de la La Maille-
raye*, cu totul inspirat de temele de anluminură, o trans-
formă pe „Salomeea” în urs (fig. 19 A de la cap. VI).

Or, același urs, dansînd pe labele dinainte, reapare în
Grădina lui Bosch, pe peluza din fund, în stînga. Un pa-
truped asemănător se ține în același mod de o ramură pur-
tată de două personaje goale, în dreapta. S-ar fi putut crede
că, și aici, nu era vorba decît de mici scene pitorești, com-
binate cu ecloziunea năvalnică a desfătărilor, dacă n-ar fi
fost, în plus, un mare număr de acrobați cu picioarele în
aer: *kybistètère* urcat pe un partener stînd jos; *kybistètère* cu
dublura sa pe globul plin de crăpături, în centrul marelui
lac, pe axa tabloului (fig. 25). Figurile au fost interpretate
ca o imagine corporală a performanțelor spiritului⁹¹. De
asemenea, ele reprezintă aidoma „lucrurile de-a-ndoaselea”.

* Castel normand. (N. Tr.)



Fig. 26 : Acrobați — copii
ai lunei: A. Hausbuch din
Wolfegg, afiș al prestidi-
gitorului, către 1480.—
B. Pieter Breughel, afiș al
lui Hermogene, 1564; gra-
vat de Cook.

A

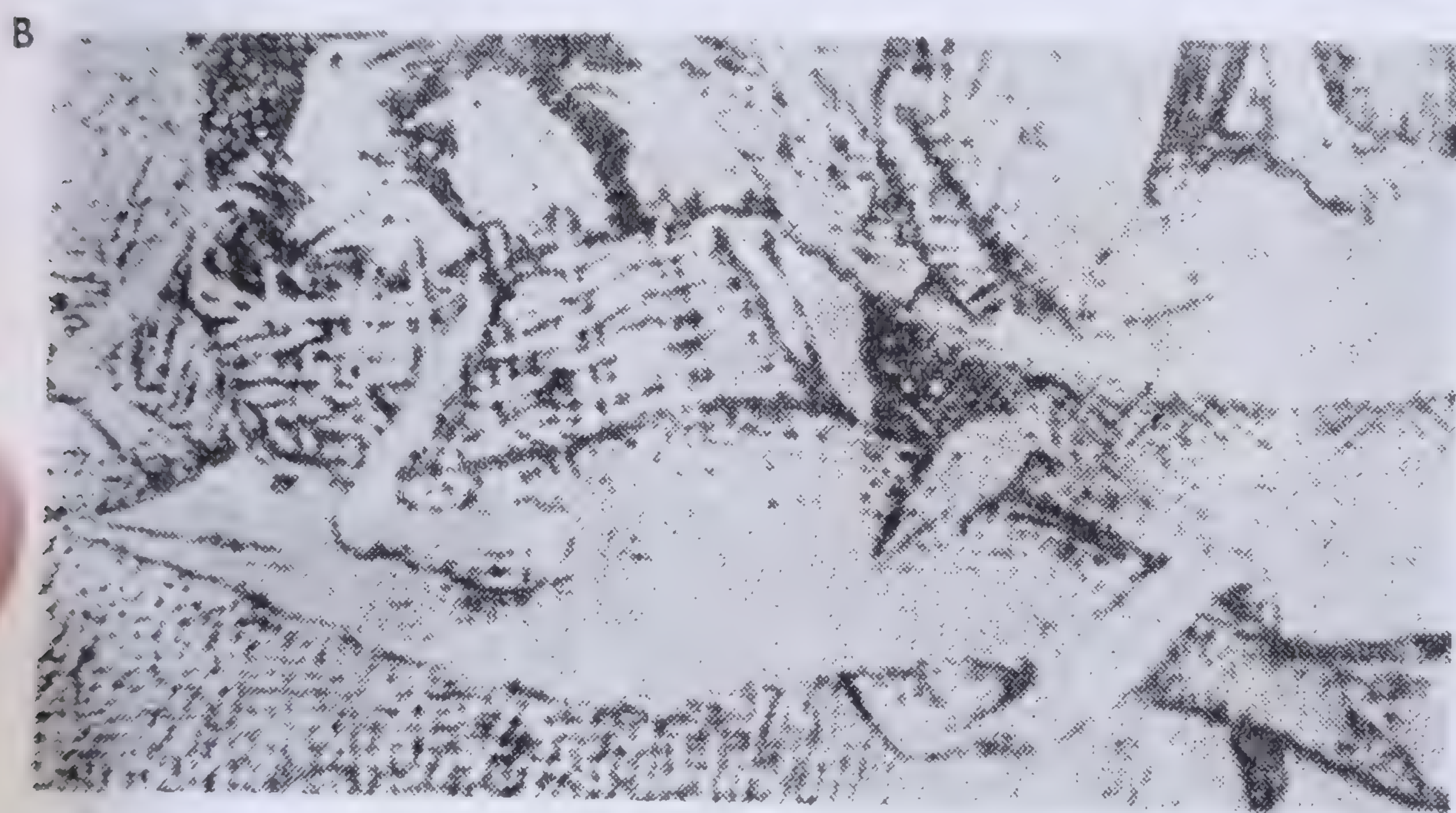


B

Salimbancii sînt introduși, dealtfel, într-o categorie astrologică care le conferă o semnificație (fig. 26). În *Hausbuch* din Wolfegg (c. 1480), executată de un artist care ar putea fi și autorul lui *Hortus Sanitatis*⁹², apar, printre copiii lunii, vagabonzii, marinarii, pictorii, studenții rătăcitori, visătorii, inconstanții și tot ceea ce are contingentă cu apa:

*Leuffer, gauckler, fischer, marner,
Farnschuler, vogler, maler, pader,
Und was mit wasser sich ernert
Dem ist des monats schein beschert.*

Prestidigitatorul, reprezentat în centrul acestui grup, în spatele unei mese⁹³, a fost pus în corelație cu *Scamatorul* de Hieronymus Bosch (Saint-Germain-en-Laye, 1475—1480)⁹⁴, simbolizînd artificiiile iluziei și una din trăsăturile geniului însuși al maestrului. Apropierea poate fi extinsă la alte elemente: firma ridicată în spatele șarlatanu-



lui reprezintă o *kybistésis* în toate fazele sale: podul (cu săbiile), roata, răsturnarea cu capul în jos și mersul în mîini, în așa fel încît ne putem întreba dacă globul albastru plutind pe apă, în tripticul de la Madrid, unde se detașează aceleași siluete, nu este sfera unei fantasmagorii lunare. Înotătorii, ce apar în rîul pe care este figurată planeta și cei ce descind din ea, evoluează tot în jurul acrobaților.

După o lungă perioadă în care dansa fără alt scop decît acela de a impresiona pe curioși, acrobatul, reintegrat în sisteme metafizice și vizionare, este asociat unei lumi a semnelor și a evocărilor. El intră totodată în regatul diabolic. În afișul cu *kybistètes* învîrtindu-se ca în desenul din *Hausbuch*, unul dintre aceștia este plasat de Pieter Breughel* deasupra lui Hermogene care este și el, în chip de magician, un copil al lunii⁹⁵. Vrajitorul se prăbușește în fața Sfîntului Iacob, în zarva acoliților săi, în cea mai mare parte contorsionați, echilibriști și jongleri.

* Este vorba de pictorul flamand Pieter Breughel cel Tânăr, numit și Breughel al Infernului (1565—1638), fiul lui Pieter Breughel cel Bătrîn. (N. Tr.)

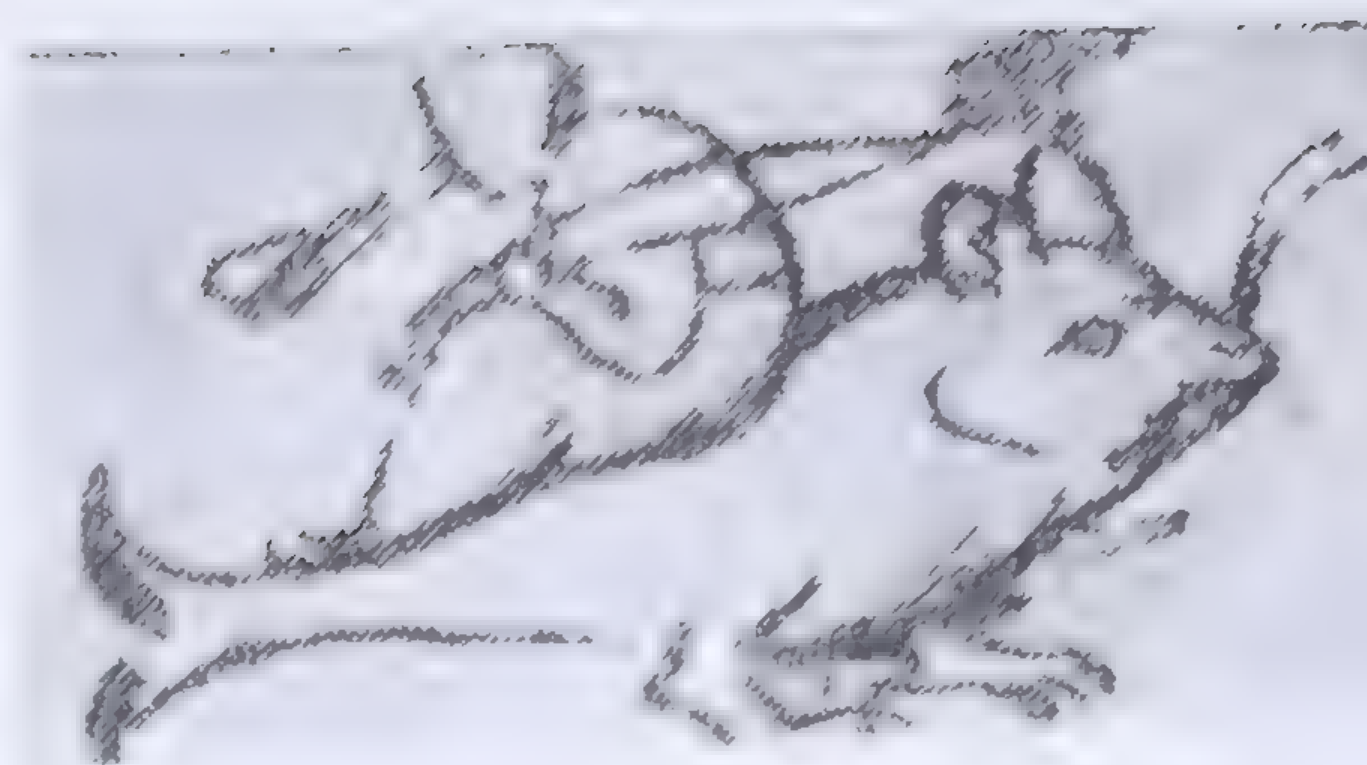
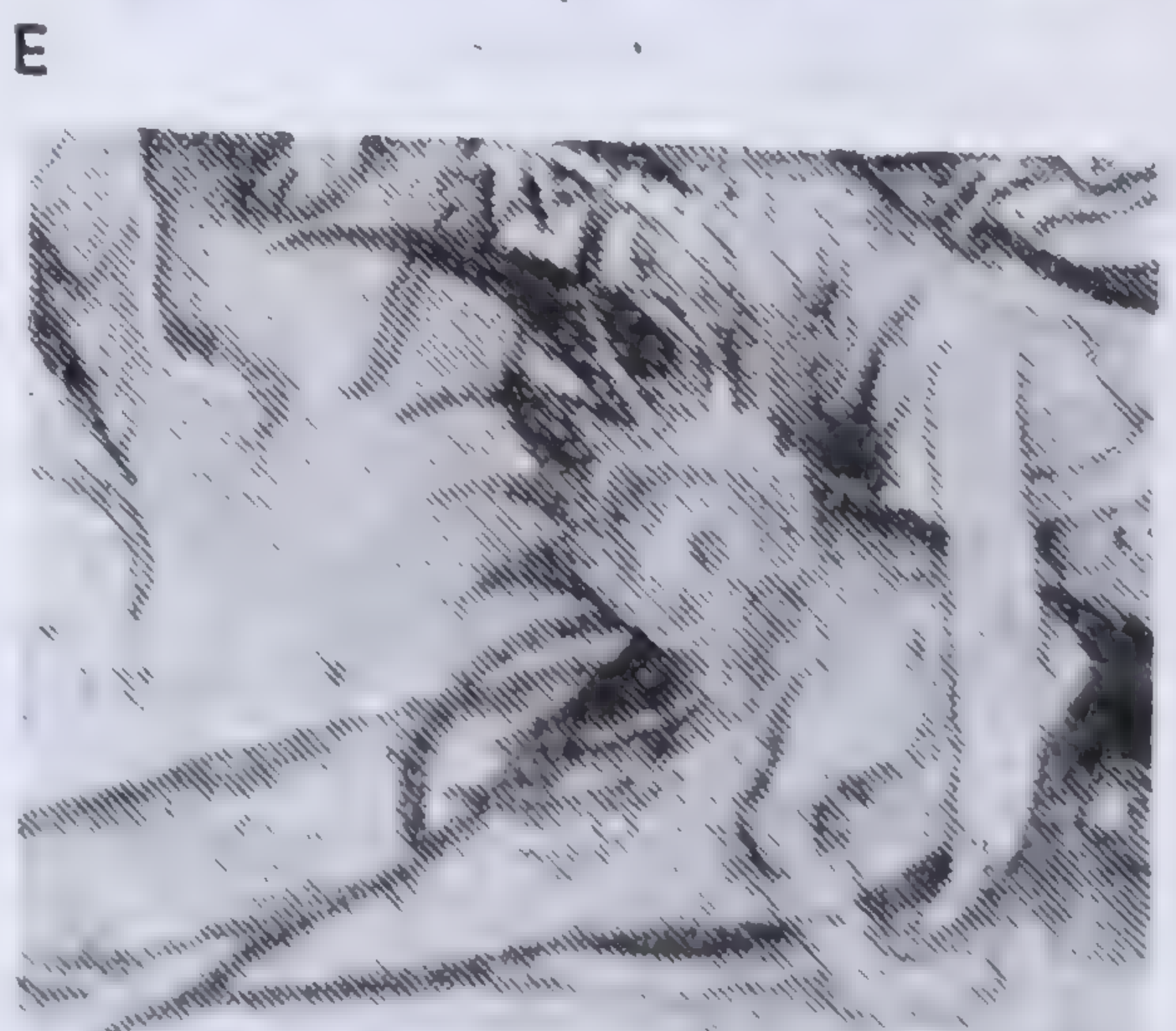
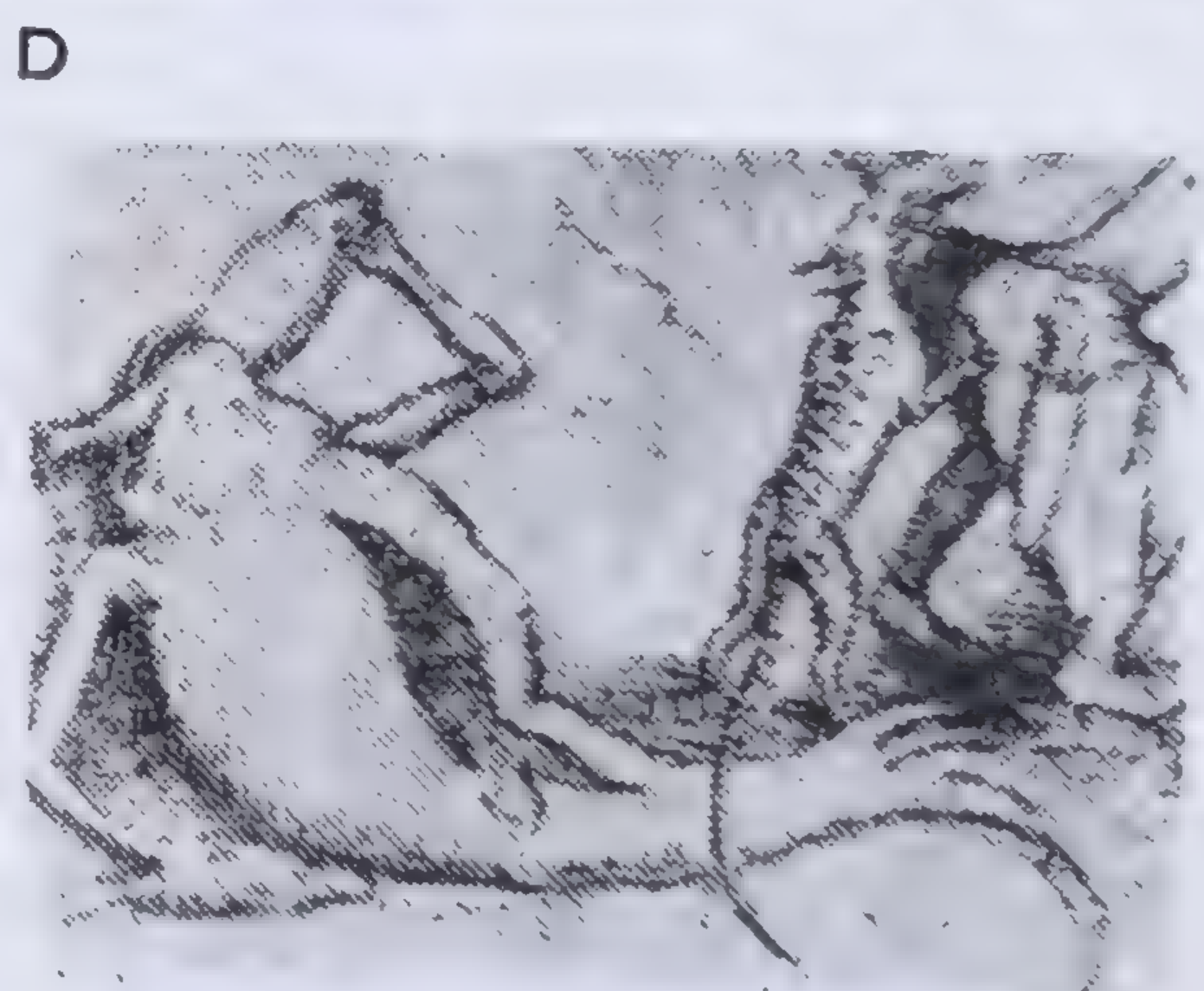
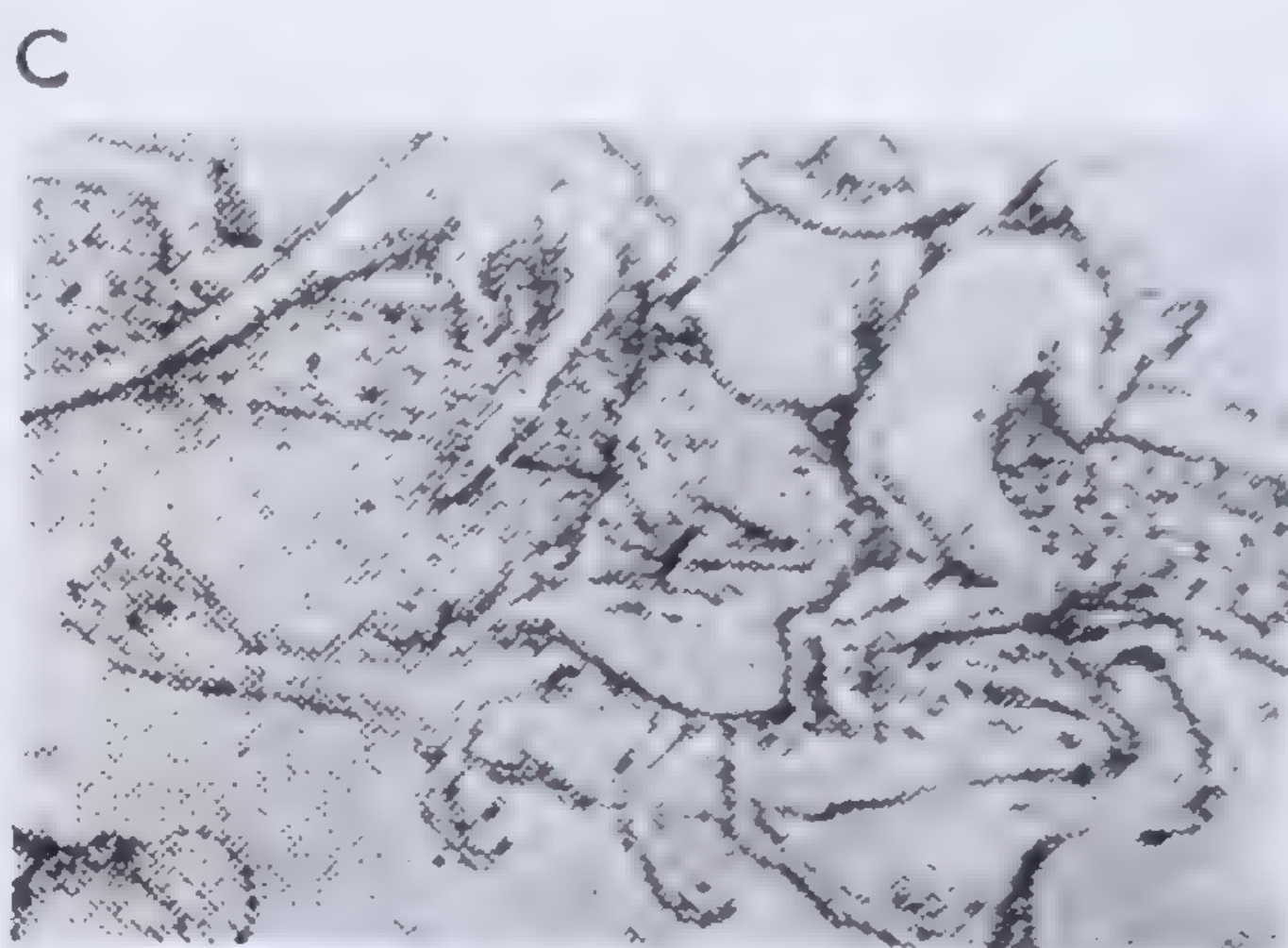


Fig. 27. Bestiar ihtiomorf:
A. Hieronymus Bosch, *Isplătirea Sfîntului Anton*, desen, c. 1500, Berlîn. — B. Pieter Breughel, *Cobortrea în locurile unde se găseau sufletele celor drepti (Vechiul Testament)*, desen, 1561, Viena. — C.D.E.F. Pieter Breughel, *Păcatele capitale*, 1557, gravate de Cook.



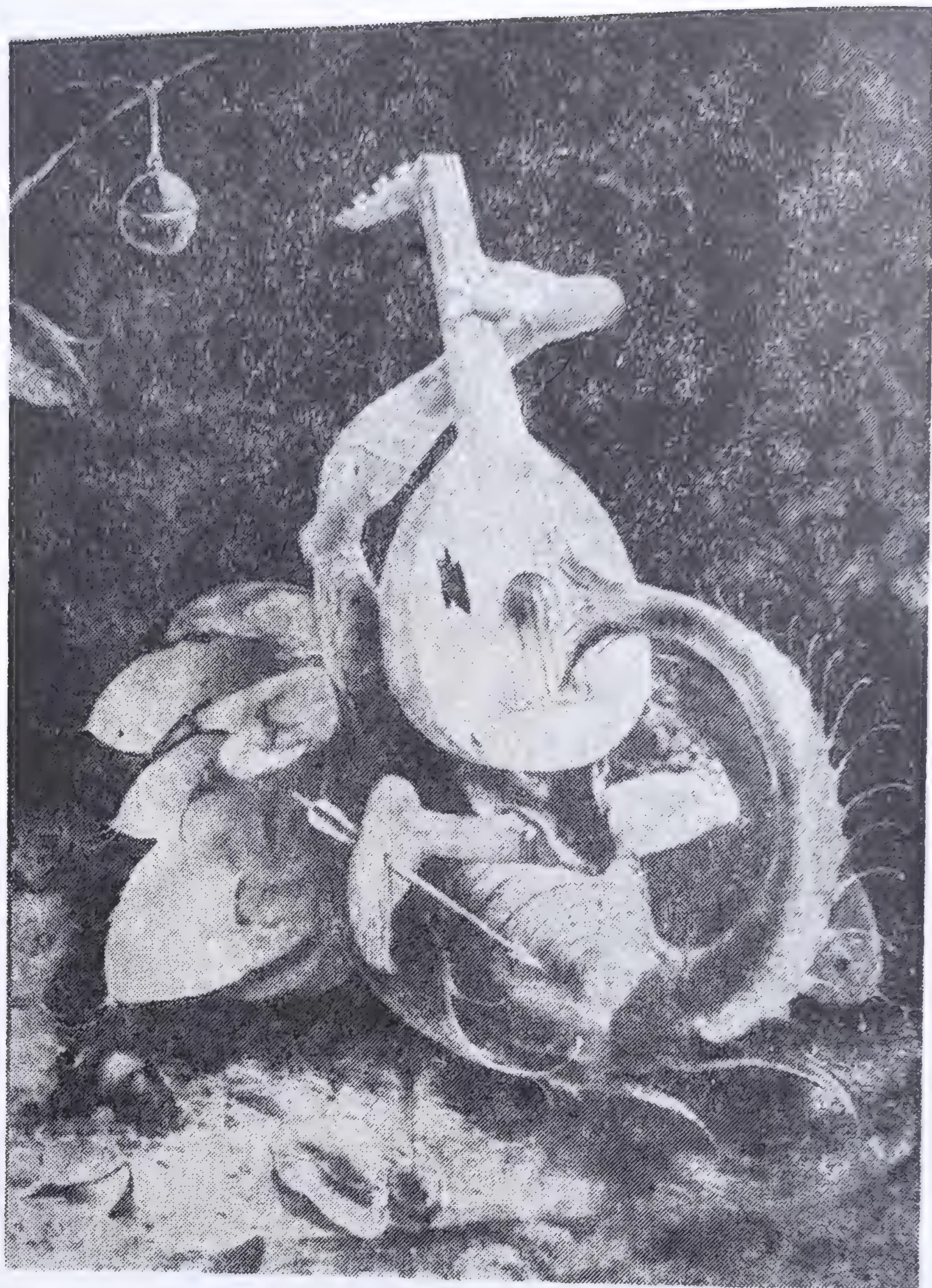


Fig. 28. Monstru compo-
zit: Jan Mandyn sau Pieter
Huys. München.

Toate figurile, ce se vedeau în diferite compoziții, se gă-
sesc reunite aici: omul cu capul în jos, curbat în formă
de cerc, capul ajungându-i la picioare, mergând în mâini,
jonglând cu săbiile. Avalanșa este toată în rotații, care se
suced și se înlanțuie ca niște variații pe tema anunțată
de pancartă. Saltimbancul, provenind dintr-un raționa-
ment ocult, devine bufonul lui Satan.

Fauna științelor naturale participă la aceste sabaturi.
Peștii zburători din *Ispitirea* de la Lisabona au fost core-
lați cu familia *serra*⁹⁶, pește înaripat cu cap de leu, repre-
zentat mai înainte în Bestiarele romanice și pe care Phi-
lippe de Thaon îl identifică dealtfel cu demonul intercep-
tând cu aripile sale deschise suflul Sfântului Duh. Monstrul
se situează alături de ramura ihtiomorfă care ia o dezvoltare
deosebită în tratatele de zoologie și în evocările legen-
dare ale epocii. Într-un exemplar din *Romanul lui Ale-*
xandru de Jean Wauquelin, executat la Mons în 1448
pentru Filip cel Bun⁹⁷, creaturile subacvatice pe care regele
le vede la lumina lămpilor în timpul plonjării sale cu aju-
torul unei cuști de sticlă — adevărat batiscaf — țin, în

cea mai mare parte, de familia lui Thomas de Cantimpré — Conrad de Megenberg și ele se îngrămădesc deja ca într-o *Ispitire* (figura din pagina de titlu). Înrudirea se întinde la natura malefică. Le regăsim, pești cu cap de pasăre, pești cu brațe omenesti, în râul clocotitor care înconjoară pe *Sfântul Cristofor* al lui Alart de Hameel. La Bosch, hibridii acvatici zboară de colo-colo deasupra pământului, devastat de *Potopul* din dipticul de la Rotterdam, un pește-rață se ridică în fața unei mese în *Judecata de apoi* de la Viena, un *mus marinus* înaintază către Sfântul Anton în desenul de la Berlin (fig. 27). Probabil că artistul a consultat *Hortus Sanitatis*, din care patru ediții se succed de la 1491 la 1503. Breughel se inspiră din aceeași carte în imaginile sale din *Păcatele capitale* (1557) unde reapar, între altele, *polypus*, pește-crab (Trîndăvie) și peștele cu labe-gamanez (Orgoliu și Desfrîu). Lo-



custa marina apare în prim plan în *Dulle Griet* (Anvers, 1564), și în *Coborîrea în Limb* (desen din Viena, 1561). Mai mulți *Ingeri răzvrățiți* (Bruxelles, 1564)⁹⁸ devin, în timpul căderii lor, pești înspăimîntători.

Subiectele celor două culegeri (*Hausbuch* și *Hortus*), atribuite aceluiași maestru necunoscut, sînt constant re-luate în același grup.

Pictorii de animale și de oameni monstruoși n-au fost numai niște erudiți știind să folosească, cu o artă care le este proprie, nenumărate izvoare. Erau numiți și „*faiseurs de diables*”⁹⁹ și „*inventeurs très nobles et admirables de choses fantastiques et bizarres*”¹⁰⁰. Artificiile cele mai îndrăznețe se animă sub mîna lor și preluările lor sînt realizate într-o îmbogățire constantă. Clase întregi de viețuitoare, rar reprezentate înainte, se constituie și se desfășoară în condițiile perfecțiunilor tehnicii și ale formei. Insectele și reptilele intervin din ce în ce mai des

Fig. 29. Monștri: Bestiar de Noël Garnier, c. 1540.

* Făcători de diavoli.

** „Inventatori foarte distinși și admirabili de lucruri fantastice și bizare.”



A

Fig. 30. Ispitirile lui Anton: A. Antoine de Bourbon, Guillot Le Songeur, Paris, 1561. — B. Pieter Breughel Ispitirea Sfântului Anton, 1556, gravat de Cook.

în amestecul de viețuitoare. Dragonul cu aripi de fluture, avînd una din cele mai vechi figurări în *Psaltirea Louterell* (c. 1340), se agită furios în roiul infernal al lui Cranach, constituit din muște și viespi. Drăcușorul, pe care Bosch

B





il face să apară în fața vulturului din *Sfântul Ioan la Patmos* (Berlin)¹⁰¹, este un coleopter cu cap omenesc. *Infernul* de la München al aceluiași artist și desenele de la Oxford, care sînt schițe ale acestuia¹⁰², reunesc cea mai extraordinară colecție de lăcuste și de lepidoptere combinate cu oameni, cu vertebrate tîrîtoare și cu păsări. Oricare ar fi originile sale, entomologia celui Rău, cu palpi-tații ale membranelor ciopîrțite, cu articulații colțuroase ale membranelor flasce, este puternic favorizată de noua vigoare a trăsăturii. În *Carul cu fîn* (Madrid) și în *Judecata de apoi* de la Viena, îngerii răzvrătiți se transformă, căzînd, în libelule și nu în pești.

Apariția batracienilor și a șopîrlelor este în raport cu dezvoltarea preciziei în redarea și căutarea din ce în ce mai susținută a veridicului în imaginație (fig. 28). Balaurul este înfățișat ca o șopîrlă uriașă, acoperit cu solzi sau cu plăci, ca un șarpe cu labe, cu pielea vîscoasă și netedă, demonul ca o broască rîioasă sau ca un mormoloc enorm. Reproduse cu o remarcabilă acuitate, cîrnurile lor flasce, excrescențele lor osoase, în care totul suscită repulsie, fac din ființele fabuloase niște orori ale naturii. *Judecata de apoi* de frații Van Eyck, de la Metropolitan Museum, este plină de aceste specii, din care unele par a fi prin-



Fig. 31. Monștri de François Desprez: Inchipuiți năstrușnice ale lui Pantagruel, Paris, 1565.





Fig. 32. Om pește. A. François Desprez. *Închipuiri năstrușnice*, Paris, 1565. — B. Hieronymus Bosch. *Carul cu fin*, c. 1485, Madrid.

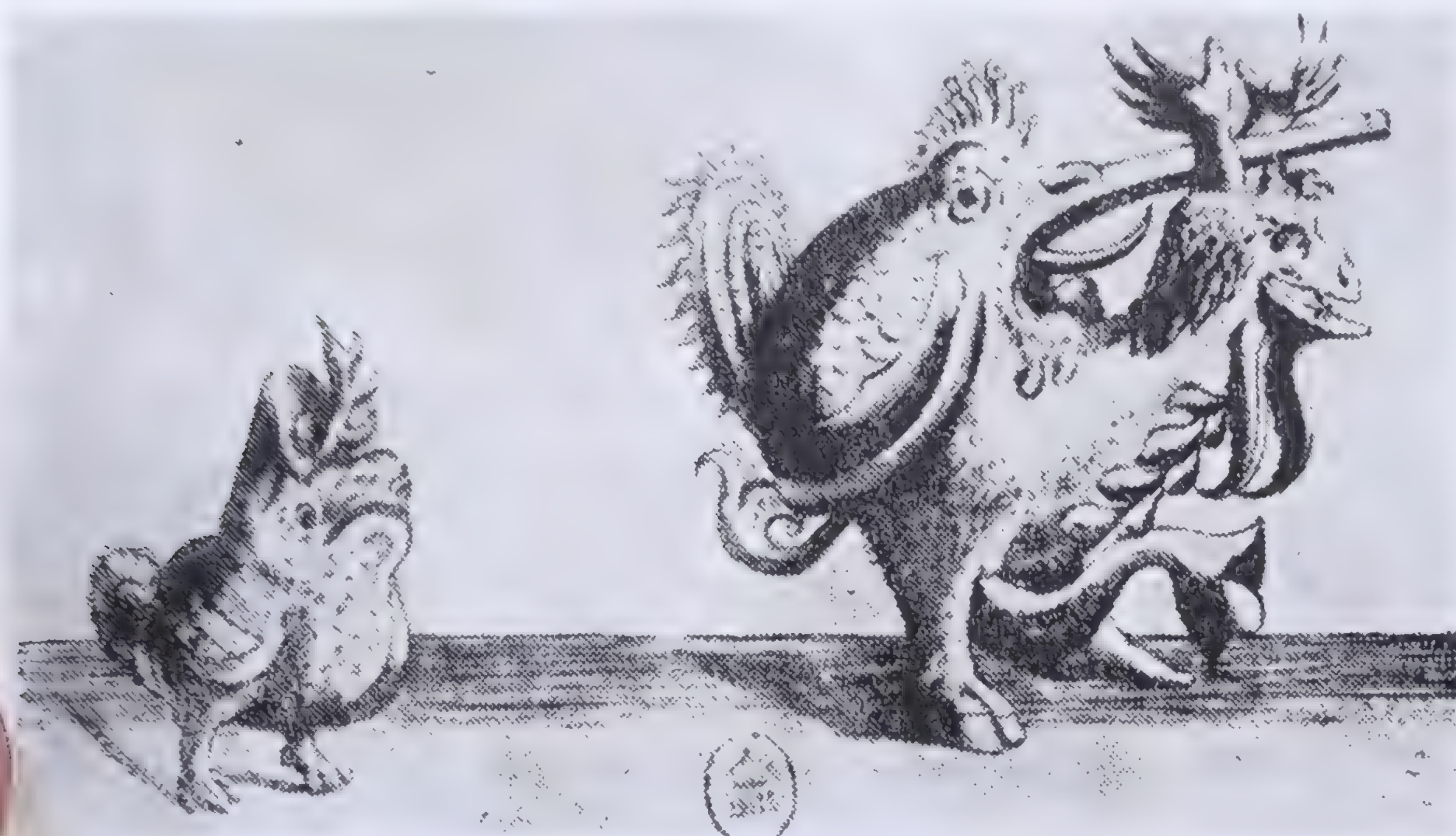


se pe viu și care se regăsesc apoi în cea mai mare parte din *Ispitiri* și din *Infernuri*. Mărirea halucinantă a detaliului real al acestora face, la Grünewald, efectul unui prodigios suprarealism.

„Materializarea unui vis“, care se efectuează progresiv în cursul secolului al XV-lea, se încheie printr-o fuziune completă. Viața și nefirescul merg împreună și se interpenetreză. Integrarea moștenirilor evului mediu fantastic, constituite în domenii diferite, alimentate de aporturile antice și exotice favorizate de reînnoirile sale¹⁰³, într-o viziune universală, este organică. Dezvoltarea acesteia are o forță cu atât mai explozivă cu cât se concentrează în jurul unor cicluri bine determinate și se localizează în serii compacte.

Propagarea acestor sisteme s-a exercitat în toate sensurile cu o amprentă de neșters a trăsăturii lor caracteristice. În Franța, monștrii lui Noël Garnier (c. 1540)¹⁰⁴ (fig. 29), cu cele două alfabete aliind figurile grotești medievale cu figurile grotești italiene, păstrează o robustețe flamandă și sînt reluate teme specifice, ca dragonul cu triplu cap sau ca pasărea obiect. Bordurile cărților imprimare de Jean de Tournes la Lyon, între 1557 și 1563, abundă în capricii breugheliene, printre care recunoaștem un personaj într-un ou, un om cu o roabă ducînd în ea propriul său pîntece și o moară cu față omenească¹⁰⁵. O *Ispitire* de aceeași proveniență este reproducă pe lemn la Paris, datat la 1561¹⁰⁶. Anton nu este sfîntul ermit ci un Bourbon, Antoine, regele Navarei, odihnindu-se visător, la rădăcina arborelui regatului Franței (fig. 30). Ființele comice fac

parte din familiile Condé și Guise sau figurează pe Cate-
rina de Medicis, un amiral, biped cu un al doilea cap pe
partea din spate, simbolizând politica sa de duplicitate, dar
ele derivă direct din *Păcatele capitale* și din alte reprezen-
tări ale maestrului. Un text explicativ al fiecărei figuri cu
atributele sale, reprodus în *Memoriile* lui Condé¹⁰⁷, unicul
care ni s-a păstrat cu privire la o *Ispitire*, ne permite să
întrevedem cât de precise și de minuțioase erau aranja-
mentele acestor tablouri, pline cu creaturile cele mai
stranii.



Afluxurile continuă cu regularitate, cu Anvers ca ră-
scruce importantă. „Piese amuzante“, printre care o *Viziune*
a Sfântului Anton, au fost cumpărate în 1529 de la negus-
torul Jean Dubois de Francisc I¹⁰⁸. Jérôme Cock, avînd
în același oraș firma „*Les Quatre Vents*“, răspîndește
aceste stampe în lumea întreagă. *Songes Drôlatiques*, atri-
buite „inventiei“ lui Rabelais, publicate la Paris în 1565,
sînt în corelație cu acestea. Culegerea fără text, în -12°,
(Rabelais însuși murise de doisprezece ani) conține o sută
douăzeci ilustrații, executate de François Desprez¹⁰⁹, cu un
uimitor bestiar omenesc: om-melc, broască, libelulă, elefant,
om-turn, marmită, tobă, butoi, femeie-clopot. Anatomia unui
*Carême Prenant** cu:

*La langue comme une harpe;
La barbe comme une lanterne;
Le menton comme un potiron;
Les oreilles comme deux mitaines...***

(Cartea a IV-a, cap. XXXI)

este în același spirit, dar tehnica acestor combinații, ele-
mentele lor figurative cu o parte atît de mare de ustensile
și de recipiente¹¹⁰, reiau la rîndul lor, adăugînd maliție și
spirit mușcător, fanteziile lui Breughel și ale lui Bosch

* Persoană bizar îmbrăcată sau deghizată, mascată, în Carnaval (îna-
înte de lăsata secului); personaj al lui Rabelais. (N. Tr.)

** Limba ca o harpă;
Barba ca o lanternă;
Bărbia ca un dovleac;
Urechile ca două mitene... (N. Tr.)

Fig. 33. Pantagruel germa-
nic: Închipuiri năstrușnice,
Augsburg, 1598.

(fig. 31). Peștele cu picioare (fol. 11^v), între altele, este identic acelaia care trage *Carul cu fîn* (fig. 32). Culegerea a avut un răsunet atât de mare încât s-a văzut apărând la Augsburg, în 1598, un fel de imitație care reînnoiește cea mai mare parte a desenelor într-un eșafodaj baroc de corpuri și de obiecte. Albumul, care rămîne fidel anumitor teme ale lui Desprez, personajul-clopot, personajul-tobă, de exemplu, este prezentat sub același titlu, în franceză, „pentru amuzarea spiritelor bune”¹¹¹ (fig. 33). O teratologie din Flandra se reconstituie, reafirmată și supraîncărcată, într-un centru german de prim plan, sub impulsul unei lucrări pariziene. Expansiunea unor vaste repertorii în ansamblul lor ia câteodată căi neașteptate și se produce cu întârziere. Fauna fantastică, reînviată în infernurile și în cosmogoniile anapoda, revine către divertisment, șarje, bufonerie, unde a putut să se dezvolte în voia sa. Și nu este singura care domină această ultimă fază.

În fața acestor familii de monștri, apăruiți din nostimadă și din fabulă, care au proliferat pe o traiectorie mergînd din Anglia pînă la Rin, cu o înflorire deosebită în Țările de Jos, s-au format două alte grupe: hibrizi pur alegorici, creați prin îmbinarea ideilor, și nașteri monstruoase corelate cu doctrina augurilor, fără legătură imediată cu demoniacul. Luînd ființă pe un teren comun, ele sînt configurate în serii distincte, eșalonîndu-se în jurul unei traiectorii opuse, legînd Rinul de principalele cercuri din centrul Europei, cu o articulație de o importanță crescîndă în Elveția.

Diese Nummer soll man an Phantasie. Das bedeutet ein Wort zu mehr.

[illegible]

În pagina de titlu, femeie perfectă: Anton Woensam, Die Weise Frau, c. 1525.

1. *Alegorii*. Bărbatul perfect și femeia perfectă. Femeia-viciu. Imagini mnemotehnice*: hieroglife monstruoase în cele patru evanghelii. Monștri simbolici ai Reformei: Luther și papa cu șapte capete, măgarul-papă al lui Melanchton**.

2. *Nașteri de fapte monstruoase și auguri*. Cronici de Rolevinck și de Schedel. Foi volante. Doctrină antică și orientală ilustrate cu monștri medievali. Genealogie a omului bicefal.

3. *Cărțile cu miracole*. Joseph Grünpeck. Scrierile lui Julius Obsequens. Lycosthènes și antologia sa universală a monștrilor. Anacronisme elvețiene.

4. *Propagare și supraviețuiri*. Miracolele lui Boaistuau. Fiziologie a monștrilor de Ambroise Paré. Emblemele lui Menestrier.

* Mnemotehnică, ansamblu de procedee pentru a ușura memorarea și a ajuta la dezvoltarea memoriei. (N. Tr.)

** Philipp Schwarzerd zis Melanchton (1497—1560), teolog și pedagog german, colaborator al lui Martin Luther, după moartea căruia a devenit conducătorul mișcării evanghelice. (N. Tr.)

”

rebuie să aibă ochi de struț și gât de cocor, urechi de porc și inimă de leu, mâinile trebuie să fie reprezentate ca niște gheare de vultur și de grifon, picioarele ca labe de urs...” În acești termeni¹, Reinmar von Zweter, *Lügendichter*, poetul minciunii și al lumii răsturnate, din secolul al XIII-lea, definește înfățișarea omului per-

fect, „guter Mensch“, explicînd: ochii de struț privesc cu amabilitate, porcii au auzul cel mai fin dintre toate animalele, leul este cel mai nobil animal, ursul cel mai furios, ghearele grifonului țin zdravăn tot ce apucă, ghearele de vultur exprimă generozitate și echitate, gâtul de cocor este semn de meditație². *Livre de Sidrach* (c. 1285)³ precizează: „L’ome doit avoir col de grue, lonc et noé“*, ca să aibă timp să reflecteze înainte de a articula cuvîntul, în răstimpul în care circulă printre sinuozitățile sale. Imaginea, descrisă de un autor care a cunoscut probabil Orientul, cuprinde chiar șerpuiți de brîuri. *Gesta Romanorum*, culegere de diferite *exempla*, foarte apreciată în Germania la sfîrșitul evului mediu, localizează în Europa acești oameni-cocori, calificați drept frumoși, și îi prezintă cu cioc de pasăre. Avem de-a face cu judecatori ale căror sentințe, îndelung meditate, sînt cu adevărat drepte. Legenda a fost pusă în corelație cu povestirile turcești⁴. *Chronique de Nuremberg* (1493), și, după ea, o importantă serie tardivă, reproduc personajul ca pe un reprezentant al raselor fabuloase. El este o alegorie, conform primului text, în numeroase compoziții, printre care

* „Omul trebuie să aibă gât de cocor, lung și cu noduri“ (în franceza veche în text). (N. Tr.)



A



B

Fig. 1. Oameni perfecți: A. Ulrich von Hutten, *Vir Bonus*, Erfurt, 1513. — B. *Cavaler perfect*, desen german, secolul al XV-lea, Gotha, B. 1021.

o gravură din *Vir Bonus* (fig. 1), versiune latină a lui *Guter Mensch* de Ulrich von Hutten (Erfurt, 1513)⁵. În Franța, regăsim aceeași figură în *Pourtraict de l'Homme de Bien*, cu o explicație analoagă:

*J'ay un oeil surveillant, grande oreille et alerte
A tous bruits. Je dis peu, je n'ayme le causeur
Avant que de ma bouche il sort un mot jazeur
Mon long col le consulte et puis elle est ouverte ...**

→ Fig. 2. Femeie-păcat: A. Cele șapte păcate de moarte, Manuscris de origine din Boemia (?), 1350—1360. Viena, cod. 370.

Stampele care ne-au parvenit nu datează decât din 1580 și din secolul al XVII-lea⁶, însă ele țin de aceeași tradiție. Omul superior este un hibrid, fiecare anomalie încarnând o virtute.

Germania a multiplicat speciile acestuia. Albrecht, un scriitor bavarez dintr-o generație mai tânără decât Reinmar, înlocuiește, către 1280, gâtul de cocor cu acela de dragon, cu un cap de porumbel în loc de cap omenesc, în timp ce, într-un desen din secolul al XV-lea⁷, cavalerul

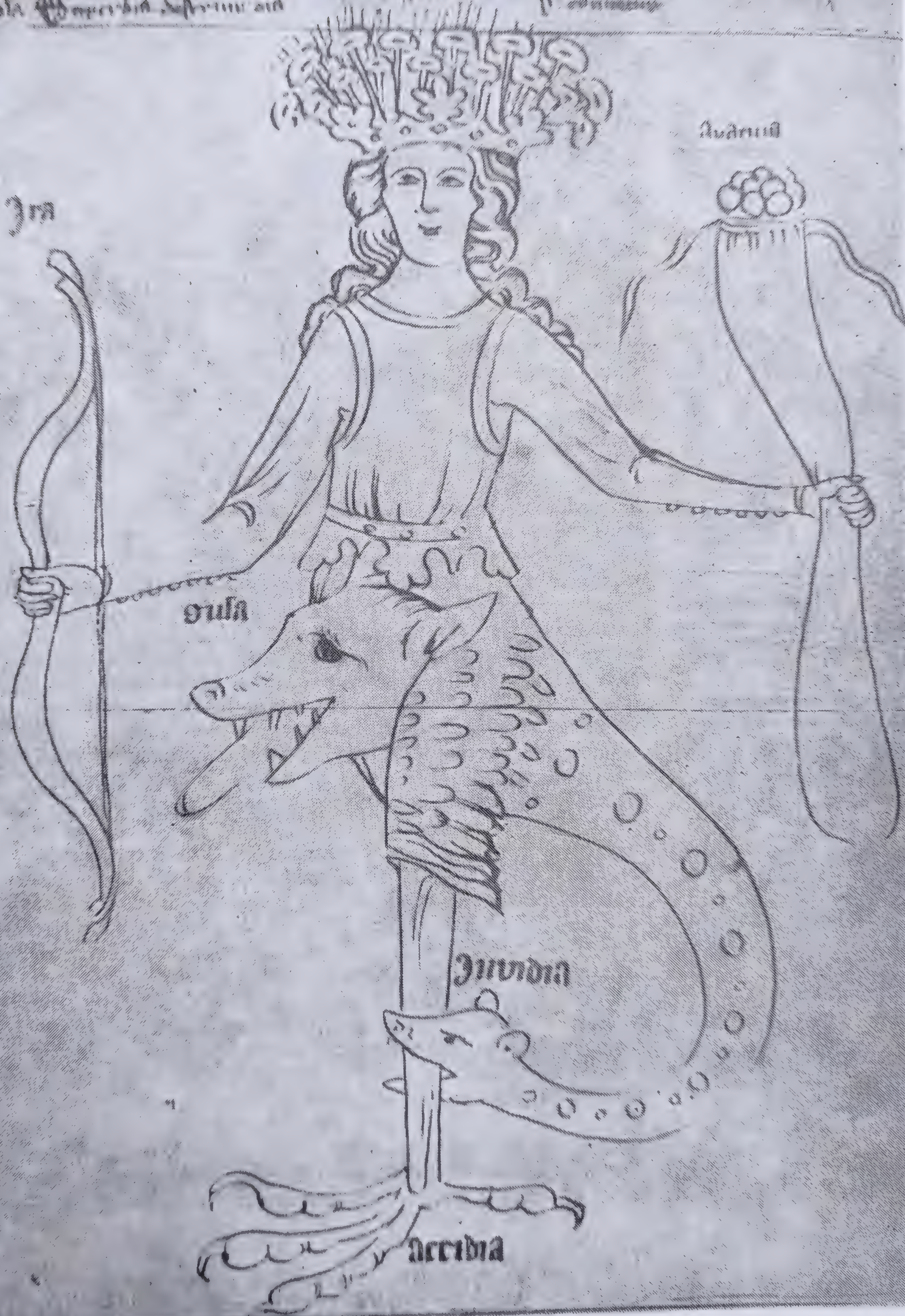
* Am ochi vigilenți, ureche mare și atentă
La orice zgomot, Vorbesc puțin, nu-mi place guralivul
Înainte ca din gură să-mi iasă un cuvânt flecar
Gâtul meu cel lung îl examinează și după aceea se deschide gura ...

Malicia Superbia Sapientia

Superbia

Superbia

1



cu o spadă în mână are picioare de cerb și cap de vultur. Un pui de leu atârna de torsul său.

Corespunzând bărbatului și războinicului perfecti, femeia nu este mai puțin surprinzătoare. După Brun von Schönebeck (c. 1275)⁸, ea are inimă de porumbel, urechi de iepure, limbă de papagal, picioare de cal pentru a călca în picioare pe nerușinați.

*Auf Pferdes füßen sol ich geen
Das ich in Eeren fest kan steen...*

citim și pe gravura lui Anton Woensam (c. 1525)⁹, reproducând pe *Weise Frau* cu un lacăt de aur la gură și cu copite de patrupeze (figura din pagina de titlu). Un cavaler teuton, Iwan von Cortenbach, a pictat-o în 1494 fără să facă vreun comentariu la tabloul său. Tema a avut și versiunea sa legendară. Descrierea Janitrelor indiene, de Jean Wauquelin (înainte de 1440)¹⁰:

*Femmes belles à merveilles, lesquelles avaient leurs cheveux de couleur d'or et lons comme jusque à leur piez, lesquels piez estoient comme piez de cheval ...**

concordă cu efigiile femeilor exemplare. Chiar și plăcerea de a le vedea are un rol în aceste considerații. Gîtul de cocor, picioarele de cal sînt, conform cu interpretarea lor, o expresie a frumuseții. Speculația simbolică se desfășoară potrivit logicii sale intrinseci, reluînd totodată elementele imagisticii și ale fabulei, reanimînd mecanismul de adăugire, de amestecuri, de grefe. Ea continuă și îmbogățește o familie seculară de monștri compoziți care a fost dealtfel deseori raportată, la rîndul ei, la lumea ideilor și a emblemelor. De aceea, umanitatea perfectă este concepută tot ca un hibrid fantastic al judecării și al forme sale, chiar în epoca în care se caută, dealtfel, proporțiile armonioase și modelul său organic.

Prin opoziție „Femeia-păcat” (*Frau Sünde*) se supraîncarcă cu atribute și mai ciudate. Un manuscris, poate din Boemia (1350—1360)¹¹, o arată cu o labă de pasăre (*Accidia*) pe care o mușcă celălalt picior în formă de șarpe (*Invidia*), cu un cap de lup pe pîntece (*Gula*), cu un arc (*Ira*) și un sac cu arginți (*Avariția*) în mîini, cu o coroană din pene de păun (*Superbia*). I se pun apoi aripi de liliac; laba trîndăvelii devine viață omenească (*Vita*), piciorul invidiei, moartea (*Mors*), *Accidia* mutîndu-se pe brațul stîng, *Invidia* pe piept (un cap de cîine). Un cap de lup (*Ira*) îi face pandant, în timp ce *Gula*, reprezentată printr-o cană mare în mîna dreaptă, este înlocuită pe centură cu *Avariția* (punga). Pare un tablou sinoptic cu simboluri grupate în jurul unei figuri fixe (fig. 2). Crea-tura stă în picioare pe un glob. Femeia-viciu devine *Frau Welt*: păcatele capitale domină universul și se identifică cu el¹². Gravurile (c. 1495 și c. 1500)¹³ o reproduc în această

** „Femei minunat de frumoase, care aveau părul de culoarea aurului și lung pînă la picioare, care picioare erau ca picioarele de cal ...” (în franceza veche în text).

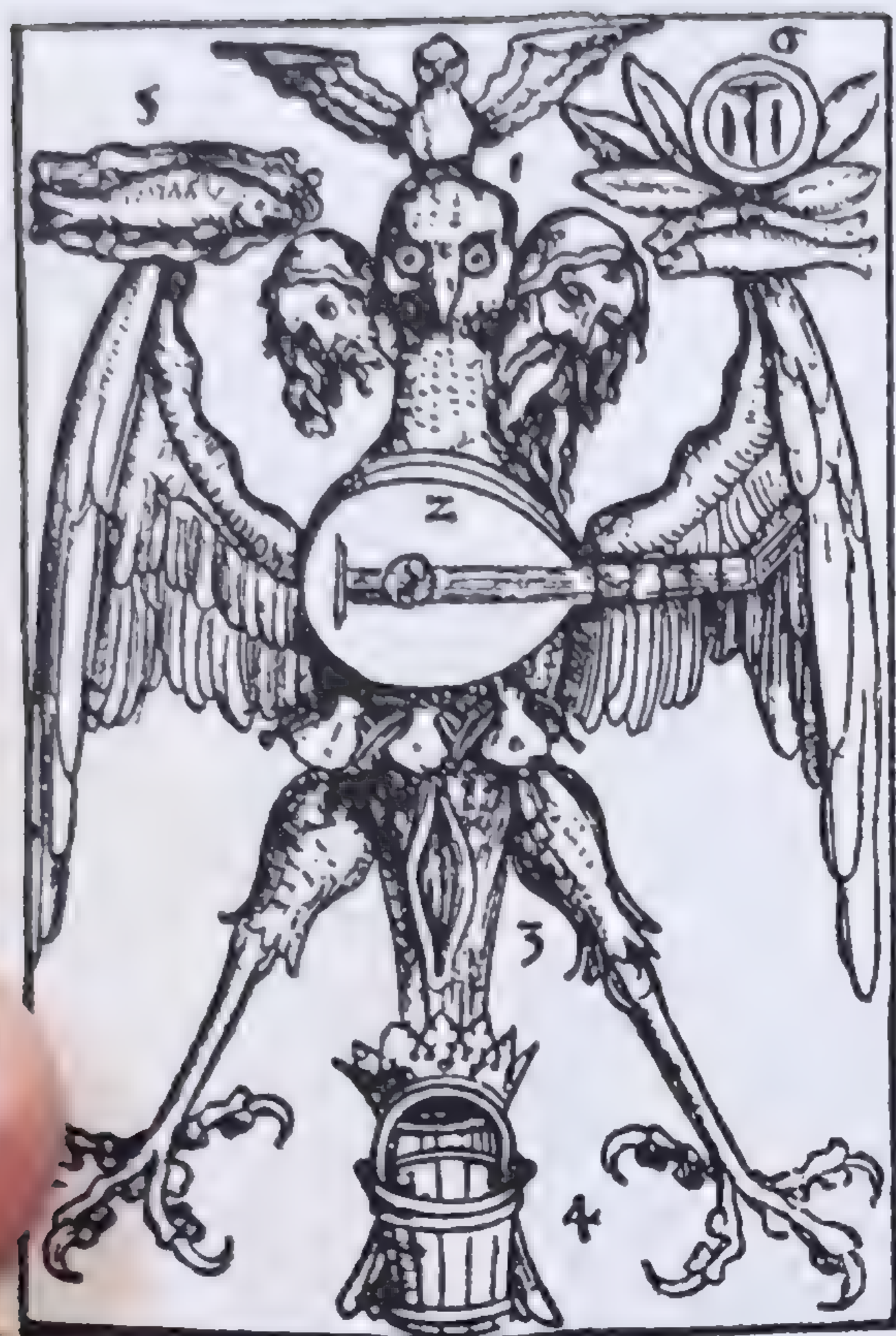


Fig. 3. Imagini mnemotehnice: Ars Memorandi din Evanghelia Sfintului Ioan, 1510.





Fig. 4. Imagine mnemotehnică: Nicolas Simon, *Ludus Artificialis Oblivionis*, Leipzig, 1510.

ultimă versiune, degajând unele din părțile sale componente. Dacă enumerăm toate aceste simboluri *in extenso*, o facem pentru că însăși nomenclatura lor conține stilul, totodată prolix și intermitent, definind aceste montaje.

Imaginile mnemotehnice propriu-zise procedează în același mod, combinând elementele cu un ascuțit simț al miraculosului. Pentru a atrage mai bine atenția, sînt necesare elemente care frapază. O culegere de la Viena (c. 1480—1490)¹⁴ prezintă subiecte diferite, printre care un călugăr și un diavol, care ne fac să ne gîndim la hieroglife. Călugărul are un craniu pe pîntece, un cocoș

Fig. 5. Imagini de lupte religioase: A. Coclaeus, *Septiceps Lutherus*, Leipzig, 1529. — B. Georg Pensz. *Das Sibenhabtig Papstier*, Nürnberg, către 1530.

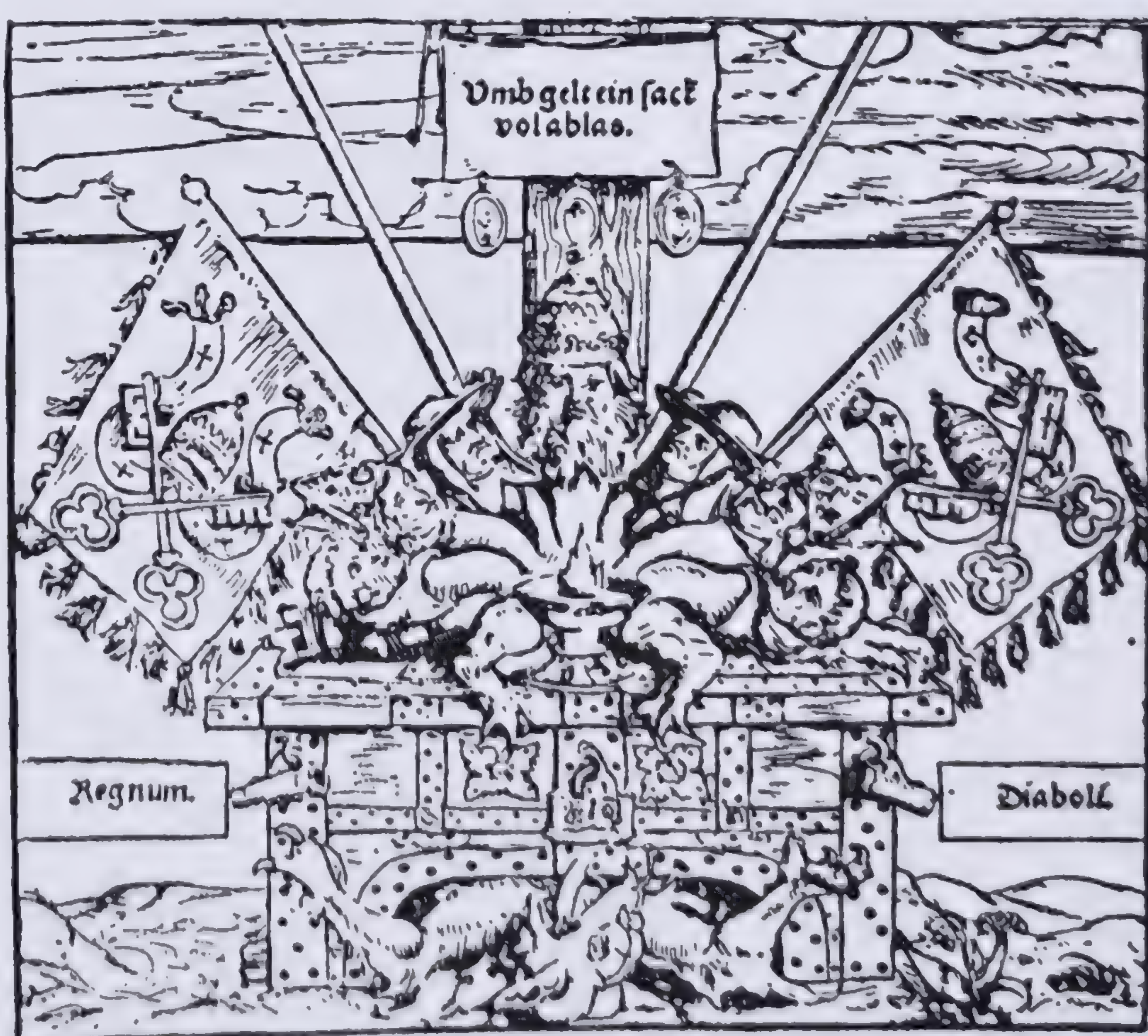




Fig. 6. Monștri ai Reformei:
Măgar-papă de Melancton
și Vișel-călugăr de Luther,
Geneva, 1557.

pe genunchi. Demonul nu are picioare. Corpul îi este fixat într-o consolă așezată pe spatele unui arici, având ca soclu un trunchi de arbore asemănător unei coroane răsturnate. El ține o cupă pentru băut și o scară. O broască rîioasă este atîrnată între sînii săi de femeie și un soare sclipește deasupra coarnelor sale. Pe cît de surprinzătoare sînt compozițiile, pe atît de limpede arată ceea ce semnifică. Practicată la antici sub impulsul Egiptului și al Orientului, mnemonica vizuală se restabilește în evul mediu sub aspectele cele mai concise.

Chiar rapelurile îngrămădite în jurul Animalelor Evangheliste din *Ars memorandi* din cele patru evanghelii¹⁵ învederează un caracter insolit. Două capete omenești se ivesc de o parte și de alta a capului de vultur al Sfîntului Ioan, pe care stă un porumbel. De pieptul păsării atîrnă o lăută și trei pungi cu arginți. O coroană și o ciutură sînt agățate de coada sa. Pești și pîini îi sînt puse pe aripi. În figura următoare, vulturul are numai un cap, deasupra căruia se află un flaut, un potir și un drapel, dar din corpul său ies, ca dintr-un buzunar, busturile goale, al unui bărbat și al unei femei, aceasta ținînd în mînă o lumînare. La partea de jos a pîntecelui se deschide un ochi imens. O măciucă este așezată între labele sale, pe aripi sînt fixate un craniu și o cutie rotundă. Întreg Noul Testament este rezumat în aceste gravuri, capitol cu capitol, cu numărul marcat pe fiecare indice corespunzător. Astfel, capetele și porumbelul vulturului tricefal figurează Trinitatea (cap. I din evanghelia după Sfîntul Ioan), lăuta — nunta din Cana, pungile — negustorii izgoniți din templu (cap. II), ciutura și coroana — convorbirea cu samaritanca și vindecarea fiului unui ofițer al regelui (cap. III), bărbatul și femeia înlănțuiți pe pieptul vulturului — cuplul adulterin, lumînarea în mîinile păcătoasei — Isus făclie a lumii (cap. VIII). Ochiul pe coadă este al celui născut orb (cap. IX) (fig. 4). În această acrobație rememorativă, avem de-a face tot cu monștrii care jonglează cu paradoxul. Sfînta Scriptură, care ar fi putut fi transcrisă în simboluri nobile, este transpusă în cifru prin imagini aproape diabolice. Procedeele de evocare sînt vrăjitorie, luînd de la aceasta trăsăturile caracteristice și multiplicînd bizareriile potrivit unei gîndiri oculte.

Culegerea care a apărut în Germania-de-Sus către 1470, dar al cărei autor a avut tangență cu școala lui Schongauer, a cunoscut mai multe reeditări, printre care două la Anvers (1552 și 1553). Pictura murală de la Vika (Suedia, 1550—1560) îi reproduce numeroase planșe. Lucrarea lui Nicolas Simon¹⁶, destinată să aducă un remediu amneziei, conține o imagine de același tip, care înfățișează un ciclop, cu ureche de măgar cu clopoțel, cu două labe de pasăre, din care una constituie al treilea braț, cu o sabie și o săgeată înfipite în corp, cu o floare în mînă. Bucăți de picior și de mînă, cifre și litere îl înconjoară din toate părțile (fig. 4). Textul necomportînd vreo explicație, gravura, care se află pe pagina de titlu, nu pare destinată decît să surprindă inteligența și imaginația. Ea con-





Fig. 7. Apariție supranaturală: Viziunea lui Glogkendon, 1491.

solidează, articulându-le cu ariditate, toate tehnicile teratomorfe vechi și le conferă un nou mister.

Imagistica luptelor religioase, *Kampfbilder*, a cărei asprime egalează rigoarea argumentelor, este, și ea, concepută ca un rebus. *Septiceps Lutherus* de Cochlaeus (1529)¹⁷ are șapte capete, ale lui: *Doctor, Martin, Luther, Ecclesiast, Schwirmer, Visitirer* și *Barrabas*, înfipte între umeri, asemenea jaloanelor unei demonstrații scolastice, în corelație cu animalul Apocalipsului, fără a se integra organic corpului (fig. 5). *Sibenhabtig Pabstier* de Hans Sachs:

*Schawet an das sieben hewbtig tier
Gantz eben der gestalt und Manier
Wie Johannes gesehen hat
Ein Tier an des meres gestat . . .*¹⁸

este reprezentată într-o xilografie a lui Georg Pencz, un maestru din Nürnberg (c. 1530)¹⁹, cu o jerbă de gîturi avînd capete de papă, de cardinali, de episcopi și de călugări, ieșind direct din pîntece și avînd două labe răsucite.

Papstesel de Melanchton este un tablou mnemotehnic, realizat cu o minuție și o rigiditate analitice remarcabile. De la măgar, nu are decît capul, reprezentînd pe șeful bisericii catolice romane în persoană. Brațul drept este o labă de elefant, zdrobind totul în drumul său, care semnifică puterea temporală. Copitele de bou și de grifon reprezintă pe slujitorii spiritualității și ai materialității. Bustul cu pîntece și piept de femeie, reunind membre disparate, figurează instituția însăși a papalității, cu cardinalii și episcopii, demnitarii săi religioși, cu poftele și lubricitatea lor. Capul de bătrîn pe partea de jos a spatelui, ca într-un gryl, vestește sfîrșitul dominării sale. Coada în formă de dragon semnifică bulele papale

...tuyen sich durch den ganze himel. So fielt stern
auff die erden. so man wasser darauff gosse so gaben sie
einen hale.

Es was ein harter winter. dē volget er groſſe tero-
rung nach. also das vil lewt vnd vil starben vnd
die ſögel sich ſelbs erwürgten.

Johannes von 8 zeit

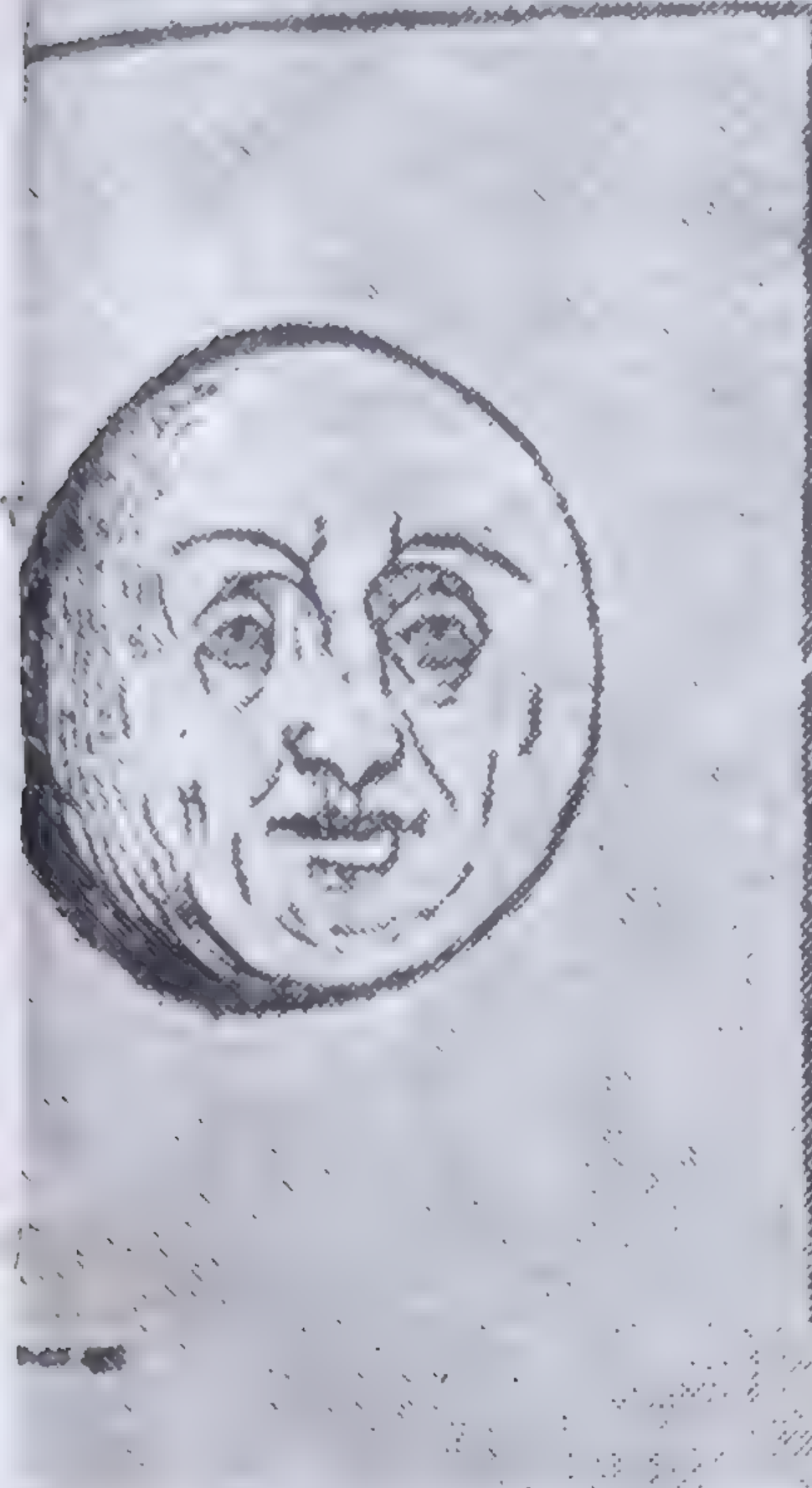
En welschē landē w3 ein
Erdbidē. el. tag. der keret
die döſſer vmb.

Der mond wardt bey
nacht verfinstert vnd
plütſar.

Ein weib gepare ein wü-
der geſtalt zwifachs
leibs. vornen eins menschen
vnd hinten eins hundes
angeſiht habende.

Johannes von der zeit

Ewas des groſſen Karls wappē maſter gewe-



și indulgențele. Solzii acoperind corpul întreg, ca la taurii marini din *Hortus Sanitatis*, sînt principii și seniorii laici (fig. 6). Alegoria este construită în întregime din aserțiunile unei polemici doctrinale, acestea fiind aranjate însă totdeauna după modelul unor pure combinații formale și după o zoologie, la fel de vechi.

Luther însuși inventează un animal fabulos, vițelul-călugăr (*Mönchs Kalb*), ale cărui urechi vădesc confuzie, limba scoasă — vorbă ușuratică, mantia monahală ruptă pînă la piele — incoerență religioasă, gluga — încăpăținare în erezie, lipsa totală de păr pe corp — frumoasa și sclipitoare ipocrizie. Nu se poate ceva mai amănunțit, mai insistent în aceste speculații. Monștrii de structură rațională se multiplică paralel cu creaturile supranaturale din ce în ce mai pline de viață, datorate vizionarilor, și sfîrșesc prin a se ralia aceleiași lumi.

2

Papstesel și *Mönchskalb*, care apar împreună în numeroase publicații și pe foi volante, pînă în secolul al XVII-lea²⁰, sînt prezentați ca ființe reale. Unul a fost găsit mort la Roma pe malul Tibrului în 1495, celălalt s-a născut la Freiberg, în Saxonia, în 1523. „Din totdeauna, Dumnezeu a creat monștri spre a semnifica în mod admirabil mînia sau îndurarea sa și, în principal, căderea sau mărirea regatelor și a imperiilor“, explică Melanchton în prefața pamphletului său privitor la măgarul-papă, adăugînd că, sub domnia lui Antechrist, semnele monstruoase sînt deosebit de numeroase. Ultima fuziune a teratologiei alegorice, suprasaturată și violentă, cu teratologia științelor naturale

Fig. 8. Nașteri de săpturi monstruoase: Copii născuți în 1114 și 1235, Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg, 1493.



se produce sub domnia augurilor, a căror doctrină cunoaște acum o nouă vogă.

Cronica lui Rolevinck (Colonia, 1474)²¹ acordă o parte importantă acestor miracole. În anul 584 de la nașterea lui Isus, de exemplu, s-a văzut:

o cometă și un copil care mergea pe patru picioare și un altul avînd două capete, născut la Besançon. Un copil s-a născut fără mîini, care era ca un pește și fără ochi și, în același timp, pe fluviul Nil care este în Egipt, au apărut două animale care aveau formă omenească, bărbat și femeie, și aveau o privire cumplită... Soarele păru micșorat cu o treime... Aceasta figura bestiala sectă monstruoasă a sarazinilor, care în scurtă vreme a corupt a treia parte a creștinilor.

Mersul acestei povestiri, concis, direct, procedînd prin asociație de fenomene cosmice și de malformații terestre, are aceeași ținută ca figurarea universurilor răsturnate în imagistică. De aceea, reprezentările lor reproduc aceste teme în mod constant. O sirenă-pește încarnează în gravură hibridul orb împreună cu patrupedul omenesc, steaua și soarele în eclipsă (fig. 22). O sirenă-pasăre cu labe de leu și cu coada de șarpe, pe care Jorg Glogkendon a văzut-o în 1491, aproape de Constantinopol, în mîinile unui cavaler cu triplu cap: soare, lună și stea²², combină de asemenea elementele bestiarului legendar și heraldic (fig. 7). Ființele fantastice care s-au răspîndit în diferite serii figurative își fac intrarea în istoria propriu-zisă și în actualitate. În *Chronique de Nuremberg* (1493)²³, oamenilor miraculoși, pe care Dumnezeu a vrut să-i introducă în lume după împrăștierea popoarelor și încurcătura limbilor, le urmează miracolele ce apar printre oamenii normali: în 1004, un copil cu două piepturi și două capete la Besançon, în 1253, la Esslingen. În 1114, cînd luna a fost întunecată, o femeie a născut o creatură bicefală, jumătate om, jumătate cîine (fig. 8). Ploi de pietre și de stînci, sori tripli, luni numeroase sînt semnalate la diferite epoci.

Nașterile de monștri devin din ce în ce mai frecvente în mediile contemporane. În 1495, au avut loc două, de răsunet: la Worms, gemeni cu capetele împreunate, la Gugenheim, aproape de Strasbourg — o oaie cu două capete. În 1496, la 1 martie, o scroafă cu dublu corp își face apariția la Landser. Sébastien Brant prezintă asemenea imagini

Fig. 9. Nașteri de făpturi monstruoase: Sébastien Brant, *Gemenii din Worms*, (1495) și *purceaua din Landser* (1496), *Foaie volantă*, Basel, 1496.





A

cu comentarii, pe mai multe foi volante²⁴, asemănătoare edițiilor speciale ale unui ziar (fig. 9). *Missgeburt* de la Worms, care coincide cu deschiderea în același oraș, de către Maximilian I, a unei sesiuni a Reichstagului, vestește, prin frunțile sudate, concordia suveranului cu consilierii de stat. Scroafa din Landser este comparată cu aceea pe care Enea a văzut-o pe malul Tibrului:

Als die Su die Eneas fandt

*Mit jungen an des Tybers sandt...*²⁵

și care a indicat viitoarea vatră a primei cetăți din Latium. Animalul este interpretat ca un augur antic. Dar, dincolo de *Eneida*, el se apropie de asemenea de monștrii profetici și de auspiciile Asiei. Warburg²⁶ l-a pus alături de porcul cu coadă dublă și cu opt labe, a cărui naștere a prezis, potrivit unei tăblițe asiriene din secolul al VII-lea î.e.n., luarea puterii în țară de către regele Asarhaddon. Povestirea adaugă că măcelarul Uddanu a sărat animalul și acesta a fost conservat în arhivele casei regale ca piesă doveditoare. Să reținem, în legătură cu aceasta, că un amănunt analog este raportat într-o stampă înfățișând un iepure cu opt labe, cu două corpuri și cap unic, născut la Cassel, în 1532, adus viu la landgravul din Hessen, care l-a îmbalsamat și l-a trimis ducelui de Saxa²⁷.

Textele babiloniene și etrusce conțin de pe atunci arhetipurile și chiar formele viitoarelor *mirabilia* și *praesagia*, din secolele XV și XVI. Regăsim în ele oameni cu corp dublu și cu două capete, a căror apariție vestește răsturnarea suveranului, tulburări în țară sau divorț în familie.

Dacă pruncul nou născut seamănă cu un leu, țara va fi cucerită de o putere străină.

Dacă o femeie aduce pe lume un copil

— care are mâinile și picioarele ca aripioarele de pește,
Seniorul va fi nefericit și va fi foamete în țară;

— care are trei picioare, două la locul lor normal și al treilea între ele, va fi mare prosperitate în țară...

declară, într-o fastidioasă enumerare, un tratat caldeean²⁸.

Pe acest fond milenar se întemeiază științele prezicătoare și doctrinele miracolelor romane, care servesc de trăsătură



B

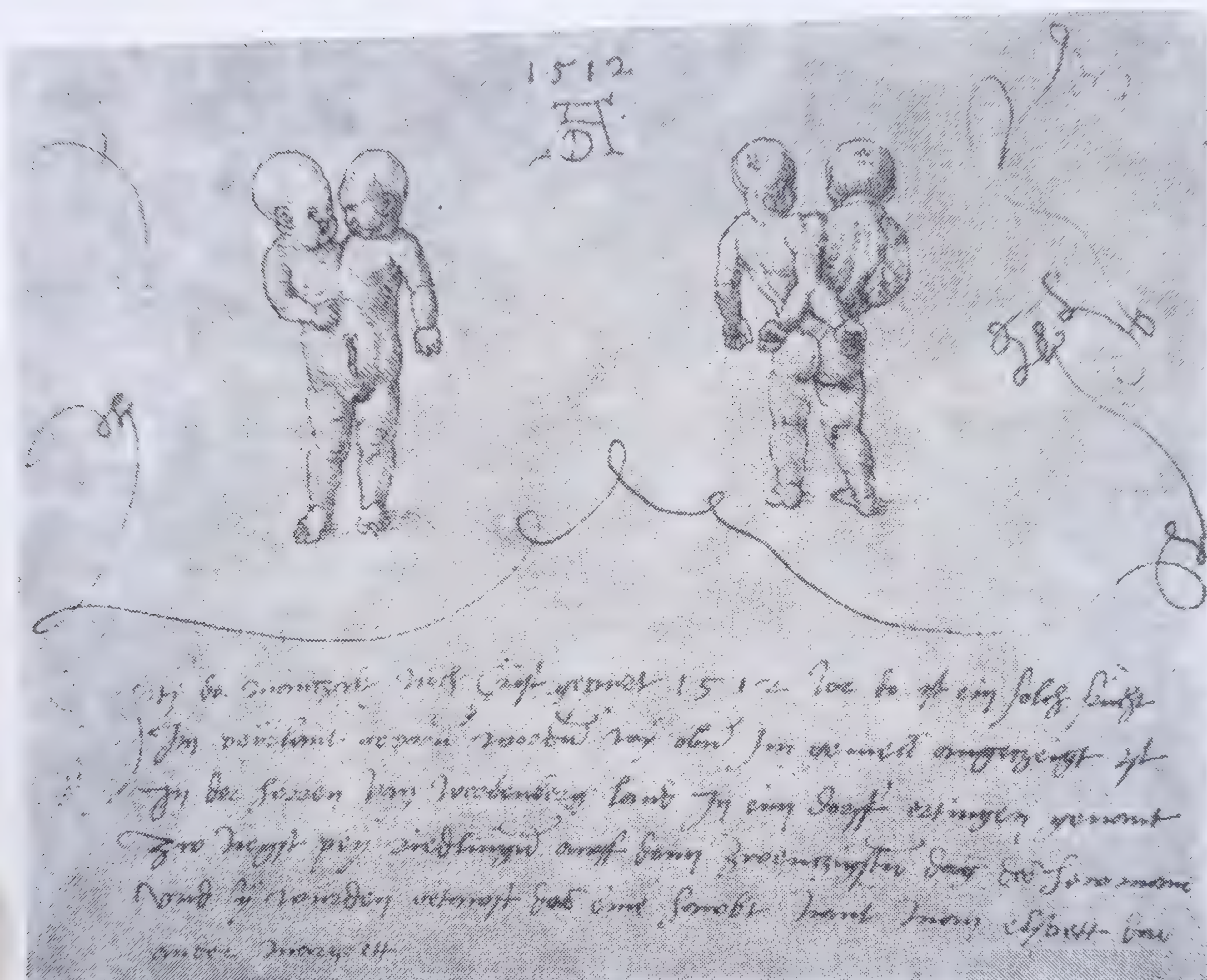
Fig. 10. Personaje duble:
A. Maestricht, capitel, finele secolului al XII-lea.
— B. Metz, Plafon, către 1220. — C. Sébastien Brant
Gemenii din Rhain, 1499.



C

de unire între cele două lumi. Când Tit Liviu semnalează, în *Decadele* sale, fenomenele stranii ale naturii, el continuă o tradiție a cărei origine duce spre leagănul magiei și în noaptea timpurilor. El le relatează ca istoric, fără alte

A



considerații. Anul 204, de exemplu, a fost marcat între altele de următoarele evenimente supranaturale:

... La Antium, secerători au găsit spice pline de sânge. La Cere, s-a născut un porc cu două capete. La Alba, au fost văzuți doi sori. Un bou a vorbit în câmpia Romei...

(Cartea XXVIII, II)

Iată o sursă de inspirație și un model la îndemîna cronicarilor, ca Rolevinck sau Schedel. *Mirabilia* din *Istoria Romană* erau dealtfel extrase și reunite într-o culegere specială, *Prodigiorum Liber*, de Julius Obsequens²⁹, începînd din secolul al IV-lea, înaintea domniei lui Honorius (395—423), ceea ce arată cît de mult au impresionat pe vremea aceea. Dar ilustrațiile povestirii latine resuscitate nu încetează niciodată să reproducă vechile figuri ale evului mediu care, și ele, erau, la origine, alimentate în mare parte de miracolele Orientului.

Patrupedul și omul cu corp dublu și cu cap unic, prezentate de Brant, ca și pasărea sa bicefală redobîndesc pre-

cizia și rigiditatea primelor lor combinații. Sistemele specifice secolului al XII-lea, multiplicând în mod simetric elementele în interiorul aceleiași scheme, revin metodic la temele lor fundamentale. Evoluția este analoagă cu aceea din *Hortus Sanitatis* (1491), în care se reface, la rândul său, fauna arhaică a celor două plafoane din Messina, ce comportă deopotrivă creaturi dublate și chiar un personaj cu două capete, care, la rândul său, are mai mulți urmași. Stucaturile de la Hildesheim (c. 1190) și reliefurile tardive al unui capitel de la Notre-Dame din Maestricht ne oferă alte reprezentări romanice, prefigurând ultima perioadă (fig. 10). Dar, între timp, motivul care aparține unui repertoriu general, supraviețuiește în diferite grupe. Un om cu patru brațe și cu două torsuri se luptă cu un dragon încoronat, în partea de jos a paginii din Psaltirea de la Belvoir Castle (fol. 72, c. 1250). *Dialogue de Placides et Timeo* (*Livre des Secrets aux philosophes*, finele secolului al XIII-lea)³⁰, atribuit lui Jehan Bonnet, descrie un monstru analog:

... Femmes furent nées qui estoient .II. par dessus la ceinture et par dessous n'estoient que une seule chose et si n'avoient que .II. piez et avoient .II. testes; .IIII. bras, .II. poitrines, .II. bouches, .IIII. yeux et .I. nombril... * punând întrebarea dacă astfel de ființe au un suflet sau două, cu preferință pentru prima soluție. Este vorba evident de o naștere anormală, care „s-a întâmplat prin părțile noastre” și nu dintr-o rasă străină. Aceeași naștere s-a produs în 1316 la Florența și însuși Petrarca (*De rebus memorandi*)²¹ îi face descrierea. Două *Livres d'Heures* (c. 1340)³¹, pentru uzul orașului Metz, cetate care posedă

* ... S-au născut femei care erau două deasupra centurii și dedesubt nu erau decât una și dacă nu aveau decât două picioare și aveau două capete, patru brațe, două piepturi, două guri, patru ochi și un buric... (în franceza veche în text).



B

Fig. 11. Personaje duble: A. Dürer, Elisabeth și Margarete. — B. Psaltire a ducelui de Ruthland, curiozitate marginală. — C. 1250. Belvoir Castle.

un specimen primitiv de acest fel, folosesc apoi omul dublat, pentru gemenii zodiacului. *Missgeburten* germanice îl configurează totodată cu deosebită forță și constanță. Nu le regăsim numai în *Chronique de Nuremberg*, ci și pe o gravură din Basel (1499)³², cu copilul născut în Bavaria, la Rhain. Dürer care, printre altele, a desenat, inspirându-se din Brant, scroafa dublă de la Landser³³, reproduce la rîndul său, fără îndoială după lucrarea lui Schedel (fol. CCXVII), un nou născut cu tors dublu — Elisabeth și Margarete — care a venit pe lume în 1512 într-un sat bavarez, fiecare cap fiind botezat separat³⁴ (fig. 11). Fete identice, Elsbeth și Elisabethen, figurează pe o foaie volante din aceeași dată³⁵. La Leonardo da Vinci³⁶, personajul devine o alegorie a plăcerii și a suferinței, a virtuții și a invidiei, inseparabil unite, iar în simbolurile alchimiei devine alegoria ramificării materiei, sulf-mascul, mercurul-femelă, în două corpuri principale³⁷. Este vorba, însă, mereu de aceleași ființe.

Generațiile de oameni bicefali, pe care nu trebuie să-i confundăm cu oamenii bifrontali de proveniență greco-romană, prin excelență, se succed cu regularitate, ajungînd la un nou avînt. La fel ca în reprezentările din arhitectură și din ornamentele sale sculptate, reluarea unui mit antic suscită o renaștere romanică. Doctrina monștrilor profetici și a nașterilor de monștri nu re trăiește numai împrăștiată în cronici sau pe foi volante izolate. Ea se reface integral.

3

Toate semnele prevestitoare și toți monștrii, care au apărut în timpul domniei lui Maximilian I, sînt reu niți de istoriograful și astrologul său, Joseph Grünpeck, în culegerea din 1502³⁸. Regăsim la ea, în interiorul aceluiași tablou, gîsca din Gugenheim, scroafa dublă de la Landser, gemenii de la Worms, un om cu patru brațe și cu două capete, cărora li se adaugă o persoană însărcinată, înconjurată de doisprezece copii, o ploaie de foc, două personaje bărboase sprijinind luna. Țăranii, animalele îngrozite aleargă pe cîmpie, se aruncă în apă, se refugiază în peșteri, la vederea acestor spectacole, în timp ce monarhul se îndreaptă către lumea profund tulburată, asemenea Sfîntului Anton în fața asaltului universal al diavolului (fig. 12). Compoziția face pandant picturii contemporane a lui Bosch.

Semnele malefice, ploaia de sînge, ploaia de foc, aștrii, cometele prevestind sfîrșitul regilor (Darius, Xerxes, Alexandru cel Mare) și al regatelor din Asia (Mezia, Asiria) sînt evocate apoi în chip de referințe istorice asupra validității acestor prevestiri. Cleopatra vede ieșind din Nil un dragon înaripat. Doi războinici se luptă pe cerul Romei. Sistemul este prezentat, în acest ansamblu, în relație cu antichitatea clasică și orientală. Într-una din lucrările sale următoare³⁹, *Judicium* astrologic pentru Regensburg (s. 1., 1515), Grünpeck semnaleză gemenele lipite din 1511, pe care Dumnezeu și natura le-au făcut să apară pentru a semnifica decăderea Sfîntului-Imperiu, cu moravuri efemi-

→
Fig. 12. Auguri din vremea lui Maximilian I: Culegere de Joseph Grünpeck, 1502. Innsbruck, 315.





Fig. 13. Miracole din tratatul lui Julius Obsequens: Bernard Salomon. Miracole ale anilor 204, 172, și 161, Lyon, 1555.

nate, cu inconstanțe politice, cu luptele și războaiele sale intestinale, astfel cum deduce el din analiza strânsă a tuturor formelor anatomiei lor. Interpretările simbolice sînt constant asociate anormalului.

Reforma favorizează aceste teorii. Luther însuși scrie, la 23 mai 1525, că un curcubeu și nașterea la Wittenberg a unui copil fără cap, asemănător cu *akephaloî* din Libia occidentală a lui Herodot și cu Blemmyes ai lui Pliniu, și un copil cu trei picioare, ca într-un text caldeean, prezic moartea lui Frederic cel Înțelept⁴⁰. Publicarea la Alde, în 1508, urmînd lui Pliniu cel Tânăr, lui Julius Obsequens, a unei prelucrări după un manuscris aflat în posesia unui oarecare Jodocus din Verona, dă un nou impuls propagării credinței într-un context net antichizant. Tratatul este reeditat la Florența în 1515, la Paris în 1518, la Lyon în 1529. Între timp, Polydore Vergile lucrează, la rîndul său, la trei cărți (*De Prodigis*), despre sibilele și oracolele celor antici, despre monștrii și corpurile miraculoase, „despre auspicii, semne prevestitoare și alte monstruoase minunății”, care au apărut pînă în pragul epocii sale.

Războiul dintre Henric I și Ludovic al VI-lea cel Gros a fost prezis prin nașterea, înainte de 1111, a unui pui de găină cu patru picioare, expansiunea turcilor, în 1456, prin aceea a unui copil, căruia îi și ieșiseră dinții. Lucrarea a fost terminată în 1526 la Londra; este adăugată ediției lui Julius Obsequens din 1552 de la Basel⁴¹, de Conrad Lycosthènes, pseudonim grecesc al lui Theobald Wolffhard, originar din Ruffach, în Haute-Alsace. Volumul este jalonat de figuri izolate: un om cu cap de elefant (în 207), un porc (în 204) și un miel cu două capete (în 195), un copil dublu (în 150)... Dar versiunea franceză, publicată cu trei ani mai târziu la Lyon, la Jean de Tournes⁴², cuprinde o bogată ilustrație de Bernard Salomon, artist care a executat, pentru același tipograf, Apocalipsul după Biblia din Wittenberg. Gravorul procedează, dealtfel, într-un mod similar, asamblînd pe aceeași planșă mai multe miracole diferite care corespund aceleiași perioade: astfel, pentru anul 172 î.e.n., găsim un copil bicefal, un altul amputat de o mîină și un șarpe „cu păr lung, atîrnîndu-i” pe corp, „presărat cu pete de aur”; în nori, trei sori, torțe și felinare aprinse, un arc cu săgeata îndreptată către templul lui Saturn (fig. 13), pentru anul 1493 (Polydore Vergile),

doi gemeni lipiți și un câine pe jumătate, asemănător cu un centaur, care semnifică omorurile comise sub pontificatul lui Alexandru al VI-lea Borgia. Desenul este de o fermitate și chiar de o grație întru totul italiene, nu fără legătură cu școala de la Fontainebleau, dar subiectele și principiul compoziției în care ciudățeniile se îngrămădesc într-un spațiu redus, sub același cer și în același peisaj de catastrofă, stau alături de viziunile lui Grünpeck și de sclipirile din *Ispitirile* flamande, ale căror figuri grotești nu au întârziat să invadeze marginile cărților aceluiași editor.

Lycosthènes nu se mulțumește să publice texte de autori vechi și recenti. El însuși lucrează la o operă monumentală

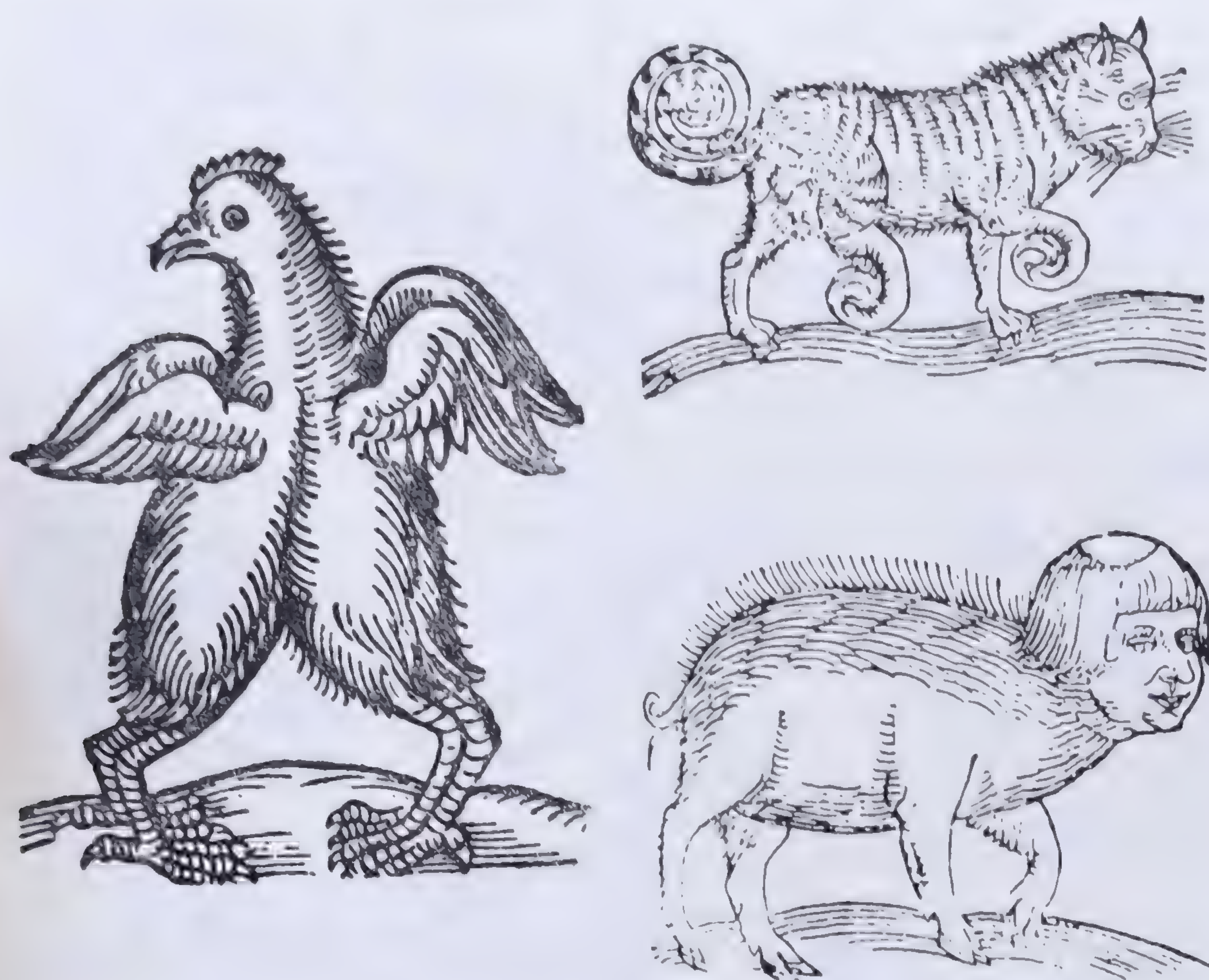


Fig. 14. Miracole din lucrarea lui Conrad Lycosthènes: *Prodigiorum Ac Ostentorum Chronicon*, Basel, 1557.



(*Prodigiorum ac ostentorum chronicon*), înglobînd întreaga istorie a lumii, de la Căderea în păcat, în 3959, pînă în anul publicării la Basel, în 1557, unde s-a născut un copil de sex bărbătesc cu un cap fără frunte, așezat direct pe umeri, simbolizînd această lucrare. Pentru a reuși acest tur de forță, eruditul a folosit numeroase izvoare: tratate antice și medievale, lucrări contemporane. Citează pe Albertus Magnus și Paracelsus, pe Luther și Melancton, pe cronicarii, geografi și naturaliști timpului său. Ilustrația numără aproximativ două mii figuri (fig. 14). Ea folosește planșele din *Cosmographie universelle* de Sébastien Munster, din care tocmai apăruse ediția a III-a (1556)⁴³, la aceeași editură, a lui Henri Pierre. Două lucrări din Zürich, tratatul animalelor de Conrad Gesner⁴⁴ și tratatul zămisirii de Jacques Rüff (1554)⁴⁵, în care un capitol important este consacrat copiilor malformați, rezultînd din defectuoșități ale funcțiilor organice, au adăugat, de asemenea, unele categorii noi acestei extraordinare colecții. Regăsim în ele miracolele lui Schedel, *Missgeburt* ale lui Brant, nașterile alegorice ale Reformei, rinocerul lui Dürer, pe care regele Emmanuel al Portugaliei l-a primit viu, adus din India în 1513, dragonul anglo-normand din Apo-



Fig. 15. Monștri din tratatul lui Conrad Gesner: A. Monstrum Satyricum (Ediția 1551). — B. Ichtyocentaurus (Ediția 1560).

calips cu șapte capete încoronate, adus, în 1530 din Turcia la Veneția, apoi trimis lui Francisc I și care valora atunci șase mii ducăți. O planșă specială, aceea a lui Munster (1556), reunește monștrii septentrionali, astfel cum au fost reprezentați în istoria popoarelor nordice de Olaus Magnus, episcop de Upsala, apărută la Roma în 1555⁴⁶. *Vacca*, *vitellus*, *porcus* și chiar *rhinoceros marini* perpetuează aici tradiția peștilor hibrizi ai lui Megenberg și din *Hortus Sanitatis* (fig. 16). Dintre cele din urmă achiziții, notăm și *monstrum satyricum*, cu labe de pasăre și de cîine, cu cap omenesc, cu excrescențe bizare sub bărbie, capturat în 1531 în pădurea de la Salzburg (Gesner), șerpui cu dublu și triplu cap din anul 196 (Munster, 1556), miracolele de la Ravenna, din 1512, un cornut înaripat, fără membre, cu un singur picior de pasăre, și de la Cracovia, din 1543, cu o trompă în loc de nas, cu capete de cîine la coate, la genunchi și pe piept (Rüff), printre miracolele inedite — pisică triplă născută la Basel, în 1554, o oaie cu trei capete, în 1555, la Halberstadt, o vacă bipedă, în 1556, în Germania. Creaturile miraculoase renasc neîncetat pe același fond al formelor și al tehnicilor medievale. Imaginile lor alternează cu reprezentările naturii zdruncinate din te-

melii, luni și sori tripli (Schedel și Obsequens), ploi de capete, de stele și de cruci (Grünpeck, 1508)⁴⁷, ploi de păsări și de pești. Armate și corăbii (Obsequens) apar pe nori ca într-o lume alandala. Lucrarea a avut un succes imens. Chiar tratatele zoologiei noi, stabilind bazele studiilor obiective, suferă influența acesteia și îi poartă amprenta. Cartea despre animalele acvatice (Zürich, 1558 și 1560) a lui Gesner, publicată după cărțile despre patrupe și despre păsări, multiplică speciile fabuloase. La familia miracolelor mării a lui Olaus Magnus și dragonului apocaliptic, el adaugă *ichthyocentaurus*, „pictat la Anvers după natură” (fig. 15), leul acoperit cu solzi ca la Schedel, episcopul și călugărul mării, ale căror antecedente se găsesc pe un vitraliu din Rouen, la Thomas de Cantimpré, și în Bestiarele care i-au urmat, însă reproduse după Rondelet (1554)⁴⁸, care spune că aceste figuri i-au fost comunicate de Gisbertus, un medic german. Ființele ireale, culese din toate părțile, sînt presărate aici printre peștii obișnuiți și sînt studiate ca pe viu.

Culegerile cele mai bogate și mai metodice privind fantasticul au fost întocmite în Elveția către mijlocul secolului al XVI-lea. Față în față cu Anvers, unde reînvie în același timp în făgașul creat de *Ispitiri* și de *Infernuri*, se ridică Zürich și Basel, unde fantasticul este înglobat în sistemele cunoștințelor pozitive moderne. Chiar gândirea umanistă, cu latura sa erudită, cu filonul său enciclopedic, contribuie în mod direct la o revenire și la o prelungire a evului mediu teratomorf, în plină epocă de clasicism.

Fig. 16. Monștri marini nordici: Sébastien Munster, *Cosmografie*, Basel, 1556.

→

4

O nouă „rezervă” de monștri se propagă în toate direcțiile, pînă la Paris, unde această acțiune se încrucișează cu valul flamand. Chiar François Desprez începe prin a-i suferi influența, înainte să-i apară *Songes Drôlatiques* breugeliene. *Recueil de diversité des habits* (Paris, 1562) reproduce episcopul și călugărul mării după acest din urmă grup (fig. 17), din care mai multe elemente fuseseră reluate și regrupate într-un nou tratat despre *mirabilia* (1560)⁴⁹. Rolul lui Lycosthènes în Franța este deținut de un breton, Boaistuau. Pe lîngă predecesorul său imediat, pe care îl citează în primul rînd în prefață, autorul evocă pe Julius Obsequens și pe Polydore Vergile, pe Munster, Rüff, Cardan⁵⁰, toți făcînd autoritate în acest domeniu. *Histoires prodigieuses* cuprind *Les prodiges et illusions de Satan*, precum și *Les causes principales de la génération des monstres*, cauzele fizice, cauzele astrologice (orice formă și orice destin terestre corespunzînd unei configurații siderale), semnificația lor profetică.

Prodige de Satan este ilustrată prin Zeul din Kalikuth (Calcutta) al lui Munster „zeu care domină cerul, pămîntul și lumea întreagă” (fig. 18). De la Lycosthènes-Gesnier, avem *monstrum satyricum* din Strasbourg, de la Lycosthènes-Rüff monștrii de la Ravenna și de la Cracovia, de la Lycosthènes-Schedel, bărbați și femei dubli din India, din





Fig. 17. Episcop al măril:
A. Conrad Gesner, *Icones
Animalium*, Zürich, 1560. —
B. Culegere de diferite veș-
minte, Paris, 1562.



Fig. 18. Relatări prodi-
gioase: A. Pierre Boaistuau,
Miracolul Satanei, Paris,
1560. — B. Sébastien
Munster, *Divinitatea din
Kalikuth*, Basel, 1544.

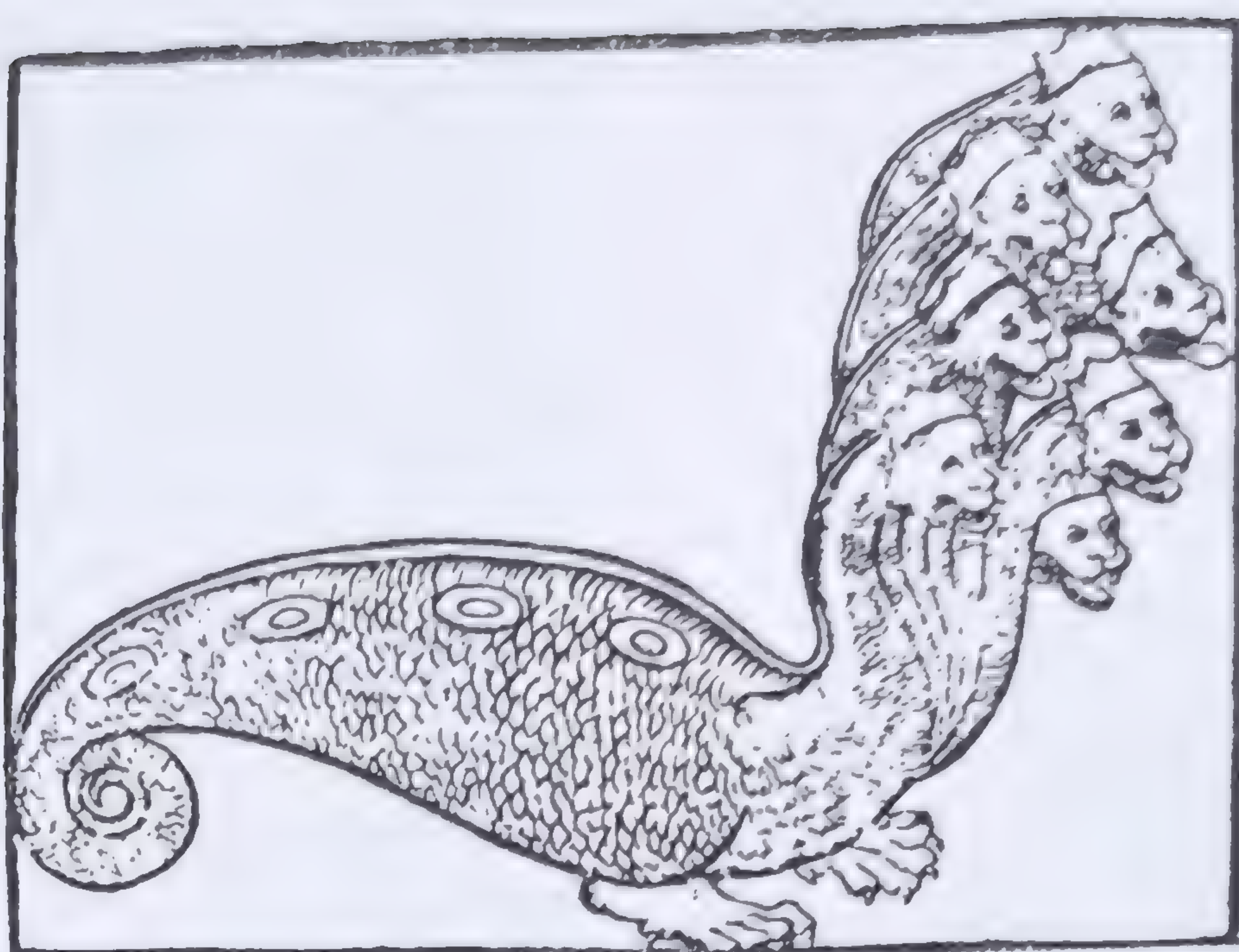
Sarzana* și din Bavaria, de la Lycosthènes, șarpele mon-
struos cu șapte capete pe care l-a primit François de
Valois, îmbalsămat, ca dar de la venețieni (fig. 19), tot de
la Lycosthènes, imaginea cometei în formă de spadă⁵¹, din
1527, „cînd Bourbon a devastat Roma”. Cartea reapare,
după cîteva reeditări, în 1575 la Paris, completată de
Belleforest, a cărui *La Cosmographie universelle de tout*

* Oraș italian, lângă Genova. (N. Tr.)





A



B

le monde (Paris, 1575) se bazează pe Sébastien Munster, apoi în 1594 la Anvers, avînd în plus o lungă dizertație a aceluiași istoric, precum și tratatele lui Tisserant, Hoyer și Sorbin, episcop de Nevers, repetîndu-se continuu într-un talmeș-balmeș de istorioare și de legende. Dar sistemul nu întîrzie să se refacă încă o dată în domenii diferite.

Dintre cele două aporturi periferice, flamand și germanic, pe care le vedem întîlnindu-se către 1560 în centrele pariziene, fără să se amestece vreodată, cel care biruie este bestiarul din est, transmis prin lucrări de erudiție. Lui Boaistuau, care nu depășește speculația și fabula, îi succede un spirit rațional, Ambroise Paré, primul chirurg al regelui și unul dintre pionierii medicinei moderne. Născut în 1517, un an înainte de Lycosthènes (1518—1561), îi supraviețuiește acestuia douăzeci și nouă de ani, asigurîndu-i o continuitate pe tărîmul științelor naturale. O parte întreagă din *Opere* (Paris 1575)⁵² tratează despre creaturile informe, în mai mult de treizeci de capitole. Este o nouă compilare a aceluiași serii, cărora li se adaugă, începînd de la ediția a doua (1579), *Cosmographie du Levant* de André Thevet, apărută tot la Paris în 1575, după publicarea sa la Lyon⁵³.

Fig. 19. Șarpe cu șapte capete: A. Conrad Lycosthènes, Basel, 1557. — B. Pierre Boaistuau, Paris, 1560.



A



B

Fig. 20. Monștri prezentați de Ambroise Paré: A. Miel cu trei capete, născut 1577 aproape de Melun. — B. Porc dublu, născut în 1572 la Metz.

Printre cauzele care produc monștri, Paré enumeră mînia lui Dumnezeu, uneltirile diabolice și imaginația femeilor însărcinate privind imaginile contrafăcute care se imprimă pe sînul lor, așa cum este cazul vițelului-călugăr lutherian, născut într-un sat din Saxonia. Însă, mai ales ca medic, el încearcă să descifreze, urmîndu-i lui Rüff, mecanismul lor fiziologic. Lucrurile se explică în mod firesc: oamenii cu cap, cu membre și cu torsuri multiple sînt produsul exceselor din timpul conceperii lor. Gemenii de la Worms, reproduși de Munster după Brant, ne oferă un exemplu. Copiii fără cap, fără mîini, sînt consecințe ale unor insuficiențe de aceeași natură, hibrizii — unor încrucișări, precum porcul cu cap omenesc, născut în 1110 și omul-cîine, născut în 1493, citați de Lycosthènes. Nici un moment nu este pusă la îndoială autenticitatea acestor miracole. Ele continuă dealtfel să se producă: în 1564, la Bruxelles, un patruped pe jumătate-om, jumătate-porc, în 1571, la Anvers, un cîine cu cap de pasăre. Porceaua dublă din Landsers și băieții lipiți de la Worms apar din nou, în 1572, la



A



B

Fig. 21. Emblema teratomorfă: A. Menestrier, *La mauvaise poétique*, Paris, 1684. — B. Monstru născut în 1512 la Ravenna, Ruff-Lycosthènes.

Metz și la Les-Ponts-de-Cé. În ediția a doua, mielul cu triplu cap de la Halberstadt renaște în 1577, aproape de Melun (fig. 20). Realismul fantastic al imaginilor se redresează odată cu redeșteptarea unei gândiri realiste.

Toate tratatele științifice și istorice de teratologie care se succed în cursul secolului al XVII-lea țin de aceste repertorii complexe, constituite după o perioadă de acalmie, într-o resurrecție anacronică a tradițiilor și a curenților multiple. Figurile sînt reproduse în masă de Schenck (Frankfurt, 1609)⁵⁴, de Liceti (Padova, 1634)⁵⁵, de Ambrosini (Bologna, 1642)⁵⁶, publicîndu-l pe Ulisce Aldrovandi, naturalist și medic bolognez contemporan cu Ambroise Paré, pe care îl menționează deseori, de Schott (Würzburg, 1662)⁵⁷. Dezvoltarea se face din nou pe cele două planuri: cronici și fiziologie, simbol. În Germania, Jean Théodore



A



B

de Bry, fiul unui locuitor din Liège stabilit la Frankfurt-pe-Main, prezintă temele și compozițiile lui Bosch-Breughel sub titlul *Emblemata Secularia* (1611)⁵⁸, în timp ce în Franța, călugărul iezuit Menestrier, un cazuist care a fost organizatorul serbărilor lui Ludovic al XIV-lea, se inspiră din plin din imaginile germano-elvețiene, pentru alegoriile sale (Paris, 1684)⁵⁹, depășind, prin temeritatea interpretărilor, cele mai ciudate imagini din repertoriul mnemotehnic al secolului al XV-lea. Omul cu labe de pasăre (monstrul din Ravenna) incarnează poetica lipsită de calitate: „capul cu un picior n-a avut niciodată vreo urmare” (fig. 21). Omul cu capete de câine pe articulații (monstrul din Cracovia) reprezintă elocința care abuzează de citate și de clișee: „și această emblemă va fi academică”. Patrupedul cu cap omenesc și excrescențele în formă de inimă

Fig. 22. Emblemă teratomorfă: A. Menestrier, *Sfinxul și enigma omului*, Paris, 1684. — B. *Miracole din anul 584*, relatate de Rolevinck, Geneva, 1481.

sub bărbie (*monstrum satyricum* de la Salzburg) — himera luată în sensul general al închipuirii, căci trebuie prudență (cap) și curaj (inimă) pentru a o răpune. Mai multe din aceste desene sînt retransmise de Boaistuau, Paré, Aldrovandi. Însă monahul a recurs și la primele izvoare. Printre acestea, el citează *Mirabilis Liber* din 1524⁶⁰, prin faptele miraculoase ale lui Rolevinck (1481), sirena-pește și copilul cu patru picioare, născuți în timpul unei eclipse solare în 584, el reprezintă „sfinxul și enigma omului care merge la început în patru picioare, apoi în două și în fine în trei” (fig. 22). Suprapunerea pe legenda lui Œdip a unei compoziții medievale, reprodusă în înțeles opus la trei secole distanță și chiar în mediul unde domnește fastul cu toate rafinamentele noi, vădește o extraordinară vitalitate a figurilor arhaice. Restabilită într-o ultimă zvîcnire curînd după apusul epocii sale, lumea, ale cărei sisteme morfologice și poetice decurg din fondul acumulat în Occidentul gotic și romanic, supraviețuiește și continuă să se răspîndească. Omenirea continuă să agreeze monștrii și îi găsește acolo unde ei se află. Pentru spiritele clasice, întreg evul mediu le poartă amprenta. Deși înaintînd, pînă la renașterea romantică, în marginea evoluției generale, el se reînsuflește cu regularitate înăuntrul manierismului și al barocului. Oricare ar fi perioada pe care o străbate, evul mediu postum este, mai înainte de toate, un ev mediu fantastic.

EV
El
me
în
ba
zie
ace
fo
ret
ca
de
du
pu
si
zie
go
ze
dr
re
fig
re

da
în
ac
te
m
pu

Concluzie

EVUL MEDIU gotic nu este încorsetat într-o singură categorie de legi. El evoluează neîncetat pe asize solide și într-o reînnoire periodică a elementelor care i-au marcat în mod diferit primele faze. Mecanismul reînnoirilor cuprinde două mișcări convergente: revoluție ciclică, la însăși baza biologiei formelor, și inegalitate a ritmurilor istorice, în care întârzierile specifice parvin la faza unei reluări generale. El este articulat în același mod pentru sistemele succesive care se combat. Prin prelungirea fondului antic imperial în centrele din estul și nord-estul Europei, s-au retransmis în Ile-de-France germenii unui umanism medieval, germeni care, depuși într-un moment și pe teren propice, au răsturnat cursul dezvoltării și au transformat fața întregului Occident. Prelungirea fondului romanic la periferie, a atins, la rîndul său, perioada de slăbire a purității attice a secolului al XIII-lea, permițându-i o reintegrare masivă. Supraviețuirile și reînvierile se succed și se înlanțuie, făcînd să fuzioneze concepții diferite. Cînd depășește stadiul clasicismului, lumea gotică, în care totul a fost opus, la origine, lumii romanice, îi favorizează ea însăși o renaștere. Seninătății și grației afectate îi urmează drama, farsa formelor supraabundente și convulsive. Cu capriciile pitorești, cu arhitecturile sale feerice, cu măștile și figurile sale patetice, cu figurile și făpturile sale grotești, stadiul „elenistic” deschide calea unui reflux al fantasticului.

La rîndul lor, persistențele și transpunerile directe îi stabilesc fundamentul chiar de la început. Fauna romanică își prelungește existența în mai multe grupuri de capiteluri. Ea se retrage pe console unde reapar acrobații și atlanții arhitecturali, ale căror mișcări și disproporții contrastează cu calmul și cu măsura plasticii contemporane. Rozetele antropomorfe, cercurile cu animale încheind cheile de boltă, reiau și ele, recompunîndu-le pe un nou suport, aceleași tehnici ornamentale, asociate ace-

lui și repertoriu. Subiectele și principiile morfologice revin în sânul curenților înseși, care au contribuit cel mai mult să le nimicească. Bestiarul monumental se reface în jurul garguiului antic. Strivind animalele, oamenii renasc odată cu valul carolingian. În decorul manuscriselor, dragonii subzistă în interiorul literelor. Rafinamente geometrice creează o nouă specie de monștri filiformi, rivalizând cu abstracțiile caligrafilor anglo-irlandezi din evul mediu timpuriu, fără să le anuleze aptitudinea pentru viață. Crochiurile lui Villard de Honnecourt dezvăluie sursele și condescendențele tehnice ale marilor achiziții recente și sînt, totodată, o conștiință. Fără îndoială, supraviețuirile păstrează, în toate manifestările lor, un caracter subteran. Ele dăinuie în umbra statuiilor, în marginea sculpturii și a miniaturii epocii, așteptînd însă perioada de închidere a ciclului, care îi hotărăște revenirea.

O continuare în plină lumină și un nou avînt definesc, pe de altă parte, un complex al formațiilor laterale. Anacronism și stabilitate, anacronism și evoluție caracterizează principalele serii constituite la o oarecare distanță de centrele novatoare. Același nivel cronologic corespunde timp îndelungat unei extreme diversități de etape. În timp ce Chartres și Amiens înalță frumoasele lor figuri pe fațade, plasînd sub picioarele lor creaturile generațiilor precedente, în regiunile, întinzîndu-se de la Rin pînă la Dunăre, arhaisme și un baroc romanice răspîndesc din plin pe portaluri frize, capiteluri, o faună și o omenire monstruoasă. De asemenea, în chiar momentul în care realitatea izbîndește, vedem multiplicîndu-se cei mai curioși hibrizi ai peștelui, perspectivele clintite, cu edificii prăbușindu-se în toate direcțiile, planisferele pe care se rotesc capete de animale din care suflă vîntul, corurile de îngeri și simbolurile deseori stranii, raportîndu-se la materie și la spirit. Demonstrația transformării gradate a unui rac într-o floare, dintr-o culegere din Styria*, datează, și ea, din timpul ecloziunii naturii în catedralele gotice. Personajele și dragonii continuă să apară și să alerge în inițiale, cu aceeași sălbăticie ca înainte.

La periferia diametral opusă, în partea Mării Mînece, bestiarul fabulos nu este mai puțin abundent. El este frecvent în decorul sculptat, cu cheile de boltă și ecoansoanele între arce ca focar de expansiune și, încă mai mult, pe pavimentele unde populează compartimentele pătrate și circulare, derivînd din temele cosmografice ale mozaicurilor galo-romane. Basmul cu animale cunoaște acum cea mai frumoasă înflorire a sa, în Anglia mai întîi, în Normandia, în Picardia, apoi în Artois, replămădînd tradițiile figurative și literare în noi compilări. Alte două fernurile, reproduc viziunile irlandeze cu violența formelor, proprie secolelor XI—XII, explodează în fața serenității, în claritate și gingășie, în inima continentului. Miniaturile manuscriselor reiau foarte vechi năzdrăvăanii, a căror proliferare zdruncină însăși arhitectura paginii, pă-

* Styria (Steiermark), land în Austria, cu reședința la Graz. (N. Tr.)

trunzînd în asizele și pe chenarul coloanei textului. Capetele de rînduri zoomorfice reiau o formulă englezească din secolul al XVIII-lea, iar desenele marginale un procedeu anglo-saxon din secolul al XI-lea. Dar extinderea se produce într-o revărsare romanică. Marginile sînt recucerite de dragoni. Figurinele care se răspîndesc pe margini, urmînd dragonilor, reprezintă făpturi grotești și gimnaști, închiși la început în inițiale și îngrădiți de spiralele lor. Formări și transformări fără sfîrșit vor fi suscitade de această evadare. În rețeaua de supraviețuiri periferice, aceste ramuri Nord-Vest au contribuit cel mai mult la integrarea trecutului în sistemele renovate, fixîndu-i direcțiile fundamentale, și au avut cea mai mare forță de iradiere. Curente de dincolo de Marea Mîneei ajung, în diferite etape, cu bizareriile și cu virtuozitatea lor tehnică, pînă în centrul Europei, regăsind căile pe care le-au parcurs și în cursul secolului al IX-lea.

Însă redeșteptările propriu-zise țin de o evoluție organică. Ele se produc ca o eliberare de refulări, în momentul cînd barierele slăbesc în atmosfera de efervescentă, în perioada de după seninătate și pace. Procesul se precipită uniformizîndu-se într-un mare număr de sectoare, pe măsură ce ne apropiem de anul 1300.

Totul se mișcă, totul se reface în decorul sculptat. Axele figurilor se frîng și se multiplică. Volumele se umflă sau se fărîmîțează. Trăsăturile se animă, devin caricaturale sau dramatice. Dar, prin aceste frămîntări, se restabilesc de fiecare dată procedee și scheme, teme și imagini, care au dominat arta secolului al XII-lea și care au supraviețuit în centre și în condiții diferite. Atlanții, acrobații și „înotătorii” renasc, reîntegrîndu-se în ordinul constructiv cu mișcări convulsive și deseori emfatică. Animalele antitetice în X, în as de cupă, creaturile cu cap dublu sau cu corp dublu, ființele compozite reapar din toate părțile. Le regăsim pe cheile de boltă, în econsoane între arce, chiar în medalioanele cva-drilobate, rezervate, pînă atunci, unor reliefuri gotice prin excelență. Compozițiile capitellurilor sînt transpuse pe consolele suporturilor arhitecturale. Ornamentele stranelor reiau metodic subiectele lor specifice. Frizele zoomorfice recapătă viață deopotrivă pe cornișele și pe capitellurile, lăsate mult timp pe seama vegetației. Animale frapant romane apar în interiorul tufelor, al cocardelor buclate și al croșetelor din decorația flamboiantă. Reanimate într-un avînt comun, toate acumulările arhaizante și arhaice încep să circule și alimentează noua dezvoltare.

O reluare a elementelor romane prin figurările de arhitectură în tablourile pictorilor îi însoțește în ultima fază. Un romanic semigotic, un romanic fantezist, amestec de Bizanț și de Islam, în fine un romanic pur se răspîndesc, prin asociere, din ce în ce mai des cu cetățile fabuloase, cu Locurile Sfinte, cu Ierusalimul Celest, cu templele ebraice, cu bisericile-paradis. În juxtapunerile simetrice ale unui edificiu romanic și unui edificiu gotic, unul simbolizează biblia, celălalt evanghelia. Enigmatice pentru mentalitatea timpului, monumentele secolului al XII-lea

apar aureolate de legenda lumilor și a evurilor îndepărtate. Ele se confundă totodată cu monumentele romane. Capitелuri romanice sînt încă reproduse de „cioplitorii de sculpturi antice” ai Renașterii timpurii.

În ornamentarea cărții, unde toate fanteziile se strîng și se împletesc pe bordurile paginii, forfoteala este dominată de contraste. Inaugurată în Anglia prin expansiunea și prin eliberarea creaturilor romanice, în Franța gotică prin înflorirea „elenismului” medieval, marginea decorată combină în mod diferit artificiiile cu natura și natura cu artificiiile. Ea se întinde de-a lungul textului și al ilustrației manuscrisului ca un divertisment, de tipul intermediilor burlești ale unei piese de teatru numită mister, ca niște exhibiții de menajerie și de animale dresate, ca niște tururi de forță ale unor scamatori la o chermază. Ființe pocite sau fabricate din membre dispartate, „maimuțoi” de aceeași categorie ca „prodigiile frumuseților diforme” descrise de Sfîntul Bernard, animale maimuțărind pe oameni, personaje deghezate în animale, parodii, scene pitorești apar pe ramurile plantelor agățătoare și în meandrele dragonilor, înfățișînd „lucruri anapoda” ca acelea din fabliouri*. Bufoneriile și enigmele Creațiunii se desfășoară într-un decor amuzant, ca o imagine a antimicrocosmului.

În atelierele Nordului, eșalonîndu-se de la Marea Mîneei pînă la Rin, se constituie principalele serii ale marginilor înflorate cu bizarerii și comicării, tratate cu o vervă și cu o imaginație dezlănțuite, iar propagarea lor este fulgerătoare. Cu școala lui Jean Pucelle, Parisul conferă figurilor grotești cele mai perverse, din care cîteva sînt de origine engleză, o eleganță afectată. Exotisme bizantine și islamice abundă în Italia și în Spania. În școlile din sudul Franței, unele figuri regăsesc virulența și vigoarea nesăbuite ale tradițiilor teratologice locale. Prin concentrare și prin iradiere, rolul bordurii cărții a fost capital pentru reînvierea generală a monștrilor. Zidurile, bolțile, plafoanele anluminate, chiar vitraliile reproduc fauna marginală, în cursul secolului al XIV-lea: sîntem într-o epocă a primatului artei manuscrisului în pictură. Căutarea realismului în supraréal, care se accentuează progresiv, nu face decît să amplifice misterul. Succedînd figurilor grotești gotice, năzdrăvăniile, provenite din decorarea „grotelor” Romei, încheie evoluția prin revelarea unei prime surse.

Un alt element al acestui decor, litera animată, cunoaște, la rîndul său, o nouă vogă. Alfabetul întregi sînt reconstruite cu personaje și cu animale înlănțuite, rotindu-se într-un vertigiu de precizie. Ele se statornicesc mai cu seamă în centrele din est și din nord-est, unde inițialele zoomorfice au supraviețuit intacte pînă la sfîrșitul secolului al XIII-lea, dar reapar periodic și în Franța. Fondul romanice, care intervine în chip diferit în anomaliiile naturii și ale formei, se reafirmă aici cu forță.

* Povestiri populare în versuri, în Franța, secolele XII—XIII. (N. Tr.)

Reacția împotriva unei ordini naturale se dezvoltă prin marginalia. Ea nu întârzie să pătrundă în viața însăși, integrând-o în ficțiune și făcând din ficțiune un factor al vieții.

În tablourile cosmografice, realitatea redescoperită se substituie semnelor și figurărilor convenționale, distribuite pe cadranele lor. Priveliști familiare se ivesc în interiorul cercurilor și al sferelor universului. Cercuri și sfere ale universului apar în peisajele care ne înconjoară. Reprezentări religioase și profane, tratate cu „realismul” epocii, își găsesc loc în coroanele zodiacului și ale planetelor. În sens invers, geometria cosmică se înrădăcinează în compozițiile scenelor. Aureolele „astronomice” așază în lumina lor îngerii și sfinții pe aceleași curbe și pe aceleași axe, precum personificarea astrilor în roțile cerului. Și iradiația divină retransmite epura armoniei universale în configurația grupelor și a spațiului din jur. Figurile regulate și imaginile vii se ciocnesc, se suprapun, se interpenetrează, reluând jocul abstracției cu o lume reînnoită.

Introducerea perspectivelor peisagistice, a peisajelor urbane, a peisajelor cîmpenești, în mapamondul geometric în T, nu face decât să consacre și să întărească schema, în pofida explorării sinuozității continentelor de către marinari, apărînd precum contururile exacte ale lucrurilor la sculptori și la pictori. Cunoașterea pămîntului cîștigă teren în corelație cu legendele sale. Chiar în portulanele desenate corect, Africa și Europa profilează, uneori, oameni și animale, mările — ființe demoniace. Ținuturile sînt ilustrate deseori nu numai prin cetăți reale sau legendare, ci și prin miracolele care le populează, reproduse după figurile din Bestiare sau de pe marginile grotești. Hărțile geografice devin hărți ale ciudățeniilor și ale minunățiilor.

Istoria naturală rămîne de asemenea inseparabilă de istoria lumilor vrăjite. Simțul ascuțit al naturii gotice domină reprezentarea faunei manualelor de vînătoare, a animalelor pădurii și a celor domestice, a maimuțelor participînd la drăcovenii, fără să zdruncine trama iconografică și simbolică a vechilor tratate de zoologie, care continuă să se răspîndească și chiar să se îmbogățească în imagini ireale. Succesul crescînd al lui Thomas de Cantimpré, prezentat de Conrad de Megenberg în versiune germană, este la baza noii propagări a oamenilor monstruoși și a hibrizilor cu o înfățișare din ce în ce mai variată, care ajunge la o revenire masivă a creaturilor specific romanice. Artificiile dispoziției și ale formei, speciile rare care n-au fost încă niciodată incluse într-un Bestiar, întreaga familie ihtiomorfă tardivă din est, se regăsesc reunite într-o lucrare renană de la finele secolului al XV-lea, în care chiar animalele normale se transformă în monștri compoziți prin transpunerea literală a numelor antice formate din mai multe cuvinte. Erudiția le transfigurează, potrivit procedeelelor care luaseră anterior o extindere deosebită, tocmai în acele regiuni periferice, evoluînd însă în sens contrar.

Geniul vizionar, care reînvie paralel cu aceste speculații asupra structurii universului și a ființelor sale, se inspiră și el, desigur, din repertoriile constituite în mediile și în epocile în care au avut cea mai mare

strălucire. Spectrul Apocalipsului, care obsedează spiritele prin profețiile lui Giocchino da Fiore referitoare la apropiata venire a lui Antichrist, este incarnat de figurile anglo-normande, în plină perioadă de expansiune în întreaga Europă. Arhaisme violente, groază și uluire, se desfășoară într-o stabilitate hieratică a elementelor pe care le vedem până la urmă redată integral prin xilografie, după un tip primitiv. Regrupată și condensată în Țările de Jos și la Colonia, viziunea țîșnește pe planșele lui Dürer, care îi construiește orchestrația definitivă, cu o măreție cosmică a sferelor, a astrilor și a animalelor, făcând să se năruie lumea în izbucnirea și în dezlănțuirea lor. Îngerul cu coloane în chip de picioare, care apare în noua serie, ține de ultima familie de hibrizi medievali.

Factorul englez, la începutul reluării ciclurilor apocaliptice, nu este mai puțin puternic în Infernurile care iau un nou avînt după secolul al XIII-lea. Chiar viziunea clasică a Sfîntului Pavel, care este alăturată uneori viziunii Sfîntului Ioan, poartă această amprentă. Observăm aceleași aporturi în cele două moduri de reprezentare: pe de o parte, scene distincte de suplicii succedîndu-se separat sau împreună în același cadru, pe de altă parte, un năvalnic amestec în imaginile de ansamblu. Aranjamentele ciclice, continuate în mod metodic în mai multe grupe de pe continent, din care viziunea lui Lazăr încheie desfășurarea printr-o sinteză populară, reproduc cu insistență osînde descrise de exploratorii irlandezi ai prăpastiei lui Satan sau evocate de miniaturişti romani de dincolo de Marea Mîneei. De asemenea, Infernul englezesc, așa cum se dezlănțuie într-o Psaltire din secolul al XII-lea, se reconstituie preluînd cataclismul care scufundă oamenii în haos și în noaptea Judecării de apoi de frații Van Eyck. Marile compoziții ale primitivilor nordici sînt zguduite de aceeași explozie. O a treia temă, aceea a unui roi de diavoli, derivă direct din aceeași sursă. Ea reapare în gheene, dar capătă un nou suflu, mai ales cu privire la Sfîntul Anton. Un foarte mare număr de figurații, care își fac loc în perioada de după Schongauer, au ca model inițial Ispitirea romanică a Sfîntului Guthlac. Înlocuirea unei imagini cu alta sau aplicarea unei imagini peste alta, ceea ce articulează deseori evoluția motivelor, dirijează fiecare din reînnoirile iconografiei antonite. Un basm arab, o povestire engleză despre sfînt și o legendă budistă intervin în mod succesiv, lărgindu-i fondul, pe care se răzvrătesc, în cele din urmă, toate forțele malefice.

Ispitirea se suprapune infernului. Infernul devine o Ispită, cuprinzînd pămîntul întreg. Brusca sa manifestare pe plan universal, care se constată la Bosch și la acoliții săi, se datorește fuziunii dintre miraculos și cumplit, a căror extindere patronează regruparea principalelor categorii de monștri, elaborați în cursul evului mediu în domenii diferite. Invențiile științelor naturale participă la aceasta, incarnînd natura diabolică. Capriciile din miniaturi, acrobații și figurile grotești se răspîndesc ca o depravare. Marginea se extinde la tablou. Intermediile distractive, cu lucruri anapoda, se înscriu printre subiectele fundamentale ale dramei antilumii feerice. În ultima lor regrupare, figurile fantastice sînt

reanimate în același timp de o gândire ocultă, unde totul este hieroglifă, și de un realism obsedant. Transmutație, încrucișare și grefă țin mai puțin de o industrie decît de o fiziologie a disparatului și a diformului. Reptilele și insectele, bastarzii uneltei, ai omului și ai animalului, re creează amestecuri surprinzătoare, în abundența și în febra erupției finale a forțelor acumulate în cursul fazelor precedente. Către mijlocul secolului al XVI-lea, teratologia flamandă tinde să-și extindă influența pînă la Paris și Lyon.

Alegoria propriu-zisă se constituie în aceeași sferă a imaginației. Reunirea atributelor și a simbolurilor, corespunzînd fiecare unei definiții a obiectului, compune un tablou sinoptic meticolos reglat și, în același timp, un hibrid aberant. Femeia perfectă are picioare de cal, omul superior — gît de cocor. În imaginile mnemotehnice ale evangheliei, vulturul Sfîntului Ioan capătă un cap triplu, un ochi pe pîntece, un cuplu nud ieșindu-i din piept. Ființele inventate ca instrumente de luptă ale Reformei sînt supraîncărcate de cele mai extravagante asamblări anatomice și prezentate ca existînd sau precum că ar fi existat. Ele ating astfel domeniul miracolelor, care nu aparțin nici unei clase zoologice și nici unei clase infernale, ci aparițiilor supranaturale și nașterilor monstruoase, înregistrate și comentate de istoriografi. Doctrina augurilor antici, a cărei origine urcă pînă la știința prezicătoare a Asiei milenare, re trăiește prin aceste mirabilia. Cronicile o menționează din belșug, inspirîndu-se dintr-o dublă sursă. Textele reiau tradiția latină a lui Tit Liviu, ilustrația se folosește de nenumărate grupe de creaturi cu capete, cu corpuri, cu asamblări multiple, care s-au succedat în Occident începînd din secolele XI—XII. Încă odată, o Renaștere romană se traduce printr-o reînviere romanică. Genealogia omului bicefal trasează din nou unele jaloane ale acestei retransmiteri, urmată de o integrare în prezent. Procesul se încheie în centrele stabilității și ale anacronismelor, care sînt pe cale de a reanima toate bestiarele lor factice. Chiar în momentul cînd Bosch populează Ispitirile și Infernurile sale, care aparțin, în ciuda veridicității lor, lumii de dincolo, cu fauna sa demoniacă, Sébastien Brant, Joseph Grunpeck montează spectacole analoge cu fenomenele stranii care s-au văzut în timpul domniei lui Maximilian I. Nu este vorba numai de o materializare, ci de o actualizare a unui vis care se prelungește în cele două sensuri. Monștrii continuă să se nască în mediile contemporane și se reclasează cronologic în trecut. Analele lor (*Lycosthènes*), concepute potrivit modelelor celor Vechi (*Obsequens*), încep cu data Căderii în păcat și se termină la data publicării cărții.

Germania, țările renane se specializează în ilustrarea acestor legende, ale căror culegeri, cele mai bogate, se constituie în Elveția după 1550. Lucrările autorilor din toate timpurile, ca și lucrările cele mai recente de geografie, zoologie, medicină, în care reapar mereu aceleași artificii, sînt compilate metodic, cu erudiția umaniștilor, care corespunde dezlănțuirii capriciilor savante ale lui Breughel, Mandyn, Huys, în Flandra.

Avem de-a face mai puțin cu o prelungire a patrimoniului acumulat în decursul ultimei perioade flamboaiante, cât cu o puternică reizbucnire care se produce în mai multe centre importante și care stabilește bazele tuturor teratologiilor moderne. Un ev mediu monstruos se reconstituie după evul mediu și se răspîndește odată cu slăbirea „clasicismului italian“, așa cum s-a răspîndit odată cu slăbirea „clasicismului medieval“. În Franța, curentul de la Basel și Zürich se încrucișează cu cel de la Anvers. Figurile anormale și cele grotești recapătă viață după creațiile pline de grație de la Fontainebleau, așa cum li s-a întîmplat după formele grațioase de la Reims. Ciclul reîncepe cu fabula (Boaistuau). El se reface integral în știință, legat de numele unui medic dintre cei mai iluștri (Ambroise Paré). Îl regăsim sub Ludovic al XIV-lea în blazoane (Menestrier). Toate tratatele despre istoria și cauzele monștrilor, care apar între timp în Italia și în Germania, nu fac decît să reproducă lumea ciudățeniilor care a înflorit, pentru ultima dată, la încrucișarea a două epoci. Dezvoltarea își reia cursul în noi ansambluri și pe un spațiu mai restrîns. Ea rămîne totuși o funcție a aceluiași mecanism al revoluției ciclice, alimentată de rămîineri în urmă locale, care a acționat în genezele gotice și sub semnul aceleiași poezii a insolitului ce a încîntat totdeauna oamenii. Pretutindeni, redeșteptările sînt în mod constant bîntuite de miracole.

Avem de-a face mai puțin cu o prelungire a patrimoniului acumulat în decursul ultimei perioade flamboaiente, cât cu o puternică reizbucnire care se produce în mai multe centre importante și care stabilește bazele tuturor teratologiilor moderne. Un ev mediu monstruos se reconstituie după evul mediu și se răspîndește odată cu slăbirea „clasicismului italian“, așa cum s-a răspîndit odată cu slăbirea „clasicismului medieval“. În Franța, curentul de la Basel și Zürich se încrucișează cu cel de la Anvers. Figurile anormale și cele grotești recapătă viață după creațiile pline de grație de la Fontainebleau, așa cum li s-a întîmplat după formele grațioase de la Reims. Ciclul reîncepe cu fabula (Boaistuan). El se reface integral în știință, legat de numele unui medic dintre cei mai iluștri (Ambroise Paré). Îl regăsim sub Ludovic al XIV-lea în blazoane (Menestrier). Toate tratatele despre istoria și cauzele monștrilor, care apar între timp în Italia și în Germania, nu fac decît să reproducă lumea ciudățeniilor care a înflorit, pentru ultima dată, la încrucișarea a două epoci. Dezvoltarea își reia cursul în noi ansambluri și pe un spațiu mai restrîns. Ea rămîne totuși o funcție a aceluiași mecanism al revoluției ciclice, alimentată de rămîneri în urmă locale, care a acționat în genezele gotice și sub semnul aceleiași poezii a insolitului ce a încîntat totdeauna oamenii. Pretutindeni, redeșteptările sînt în mod constant bîntuite de miracole.

PREFAȚA

1. A se vedea, pentru această opoziție între lumea romanică și cea gotică, H. Focillon, *Artă Occidentului, Evul mediu romanic și gotic* Paris, 1938, (p. 211 și urm.) și București 1974.
2. M. Dvorák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, în *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* München, 1924, p. 100.
3. Jurgis Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.
4. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass, 1939, p. 453 și urm.
5. H. Focillon, *Artă Occidentului*, Paris 1938 și București 1974. Deși apărută înainte de *Mélanges Porter*, a căror publicare a durat mai mulți ani, aceste rânduri rezumă ultimul stadiu al gândirii autorului (pag. 282).
6. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955 și București, 1975.
7. Privitor la irealismul gotic, a se vedea prefața de A. Malraux la *Catalogul pentru expoziția B.N., Les manuscrits à peintures en France du XIII-e au XIV-e siècle*, Paris, 1955, p. VIII; „Scopul inițial al pictorilor a fost de a cerceta, în ceea ce este aparent, un mijloc de a atinge lumea ireală ...”

CAPITOLUL

1

1. Pentru personajul sub arcadă și arta frizelor, a se vedea H. Focillon, *L'art des sculptures romanes*, Paris 1931.
2. L. (Lefrançois) Pilon, *Le Portail roman de la cathédrale de Reims*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 177 și urm.
3. R.H.L. Hamann-Mac Lean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1949—1950 fig. 94 și 95.
4. J. Hubert, *L'art préroman*, Paris, 1938, fig. 167 și 169.
5. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris, II 1927, p. 319 și urm. A se vedea și E. Alp, *Die Kapitelle des XII Jahr, im Entstehungsgebiete der Gotik*, Freiburg im Brissgau, 1926, p. 15 și urm.
6. D. Jalabert, *La flore gothique, ses origines, son évolution du XII-e au XV-e siècle*, *Bulletin monumental*, 1932, p. 181—246. A se vedea de asemenea, de același autor, *La première flore gothique aux chapiteaux de Notre-Dame de Paris*, *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1931,

- precum și E. Lambin, *La flore des grandes Cathédrales de France*, Paris, 1897.
7. A se vedea pentru aceste raporturi între gândirea secolului al XIII-lea și flora sculptată, N. Pevsner, *The Leaves of Southwell*, Londra, 1945, p. 51 și urm.
 8. D. Jalabert, *La flore gothique*, p. 218.
 9. R. de Lasteyrie, *op. cit.*, II, p. 321 și urm.
 10. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, Paris, 1920, p. 609.
 11. R. de Lasteyrie, *op. cit.*, p. 318.
 12. Jurgis Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931, p. 179.
 13. E. Mâle, *L'art religieux du XII-e siècle en France*, Paris, 1922, p. 438 și urm.
 14. L. (Lefrançois) Pilon, *Les sculpteurs français du XII-e siècle*, Paris, 1931, p. 159, pl. VIII.
 15. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, Cambridge, Mass, 1953, p. 15.
 16. A se vedea J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale*, p. 257 și urm.
 17. L. (Lefrançois) Pilon, *Les sculpteurs français du XIII-e siècle*, Paris, f. d., p. 80.
 18. Pentru această evoluție, a se vedea paginile foarte frumoase ale lui Henri Focillon, *Artă Occidentului*, Paris, 1938, (p. 219 și urm.) și București 1974.
 19. L. Bréhier, *La Cathédrale de Clermont au X-e siècle et sa statue d'or de la Vierge, La renaissance de l'art français*, VII, 1924, p. 208 și urm. și J. Hubert, *op. cit.*, p. 136 și urm.
 20. E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, Paris, 1948, p. 23.
 21. S. Crosby, *L'Abbaye Royale de Saint-Denis*, Paris, 1953, pl. 21—25.
 22. A se vedea B. de Montesquiou-Fezensac, *Les portes de bronze de Saint-Denis, Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1946, p. 128—137.
 23. *De Administratione*, ch. XXXIII.
 24. A se vedea J. Lejeune, în *Trésors d'Art de la vallée de la Meuse*, Paris 1951.
 25. W. Sauerländer, *Beiträge zur Geschichte der „frühgotischen“ Skulptur, Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 19, 1956, p. 2, și L. Grodecki, *A propos de la sculpture française autour de 1200, Bulletin monumental*, 1957, p. 116 și urm. Pentru raporturile între plastica monumentală și orfevrărie, a se vedea H. Schnitzler, *Die romanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine, Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1936, p. 88—107.
 26. E. Molinier, *Les arts mineurs du VIII-e au XI-e siècle în l'Histoire de l'Art de André Michel*, T. I., partea II-a, p. 852.
 27. Aporturile ottoniene la capitellurile de la Saint-Germain-des-Prés au fost dezvăluite de L. Grodecki (studiu inedit), a se vedea H. Focillon, *Nouvelles recherches sur la sculpture du XI-e siècle, Bulletin monumental*, 1938, p. 46, și L. Grodecki, *Les chapiteaux de Bernay, Bulletin monumental*, 1950, p. 65. Data din jurul anului o mie a capitellurilor de la Saint-Germain-des-Prés este contestată de J. Hubert (*Les dates de construction du clocher-porche et de la nef de Saint-Germain-des Prés, Bulletin monumental*, 1950, p. 69—84).
 28. L. Grodecki, *Bernay*, p. 66, a se vedea și F. G. Romo, *Teoria de la scultura romanica, Revista de Ideas Estéticas*, 53, Madrid, 1956, p. 39 și urm.
 29. H. Beissel, *Kunstschätze des Aachener Kaiserdoms, München-Gladbach*, 1904, pl. VI.
 30. E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrh.*, München, 1924, p. 9.
 31. A. Fuchs, *Die goldene Madonna des Bischofs von Paderborn, Zeitschrift für christliche Kunst*, 1918, calet 3—4, p. 30 și urm., pl. IV.
 32. Frankfurt, Liebighaus (Muzeul municipal), a se vedea R. Hamann *Studien zur ottonische Plastik, Städel Jahrbuch*, 1930, p. 5, pl. I, și II.
 33. Londra, National Gallery, a se vedea J. Hubert (*L'art préroman*, p. 132 și pl. XXIII) care insistă asupra ulmitoarei exactități a acestel reproduceri. Pentru artist și opera sa, a se vedea M. J. Friedlän-

- der, *Le Maître de Saint Gilles*, *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie, 1937, p. 221—231.
34. S. Crosby, *op. cit.*, p. 55—56, pl. 88.
 35. A. Goldschmidt, *Die Elfenheinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914—1923, T. I., pl. LIII, LIV; T. II, pl. VIII, XXVI, LXX.
 36. Jurgis Baltrusaitis, *Villes sur arcatures*, in *Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de P. Lavedan*, Paris, 1953, p. 31—40.
 37. M. Rostovtzeff, *Hellenisch-römische Architekturlandschaft*, *Römische Mitteilungen*, 1911.
 38. M. Lawrence, *City-gate Sarcophagi*, *The Art Bulletin*, 1927, fig. 1—5.
 39. Muzeul Luvru, a se vedea G. Schlumberger, in *Monuments Piot*, 1894, pl. XXIII.
 40. S. Crosby, *op. cit.*, pl. 14 și 15.
 41. A se vedea Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, V, articolul *Dais*, p. 2 și urm.
 42. *Ibid.*, VII, articolul *Pinacle*, fig. p. 184.
 43. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, cap. *Une survivance de l'art hellénistique, le personnage sous arcade*, p. 63—76.
 44. A. Boeckler, *Die romanischen Fenster des Ausburger Domes und die stilwende von 11. zum 12. Jahrh.*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1943, p. 153 și urm., și L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, Paris, 1947, p. 14.
 45. O. von Gebhardt, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, Londra, 1883, pl. IX și XIV; Ph. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, pl. I.
 46. A. Boinet, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. CXXIV.
 47. Colonia, Biblioteca catedralei, cod. 12, *Evangeliiar* de Hillinus, a se vedea W. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*, Trier, 1891, fig. 18; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse à l'époque romane*, Paris, 1929, p. 143, fig. 126 și J. Hubert, *L'art préroman*, p. 67, fig. 58.
 48. P. Lauer, *Les enluminures romanes*, Paris, 1927, pl. XXXVII, LIII, LXI.
 49. A. Goldschmidt, *German Illumination*, Pantheon, 1928, II, *Ottonian Period*, pl. 29 și 99; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, Leipzig, 1901, pl. XXXII, și de același autor *Die Salzburger Malerei* Leipzig, 1908, pl. XIII, XXVII, LV, LVII, LIX, LX, LXX, LXXII, LXXIII, XCII, CXV.
 50. Otton II, 973—983 sau Otton III, 983—1002, H. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aachen, 1886, pl. XXIII.
 51. A. Goldschmidt, *German Illumination*, II, pl. 52 și 58, *Codex Aureus* (Escorial, vitr. 17) și *Libre de Péricopes* a lui Henric al III-lea (Bremen, cod. b. 21), c. 1040.
 52. B. da Costa Green, *The Pierpont Morgan Library, Exhibition of Illuminated Manuscripts*, New-York, 1934, pl. 47.
 53. B. N., lat. 8892; H. Martin, *La miniature française du XIII-e siècle au XV-e siècle*, Paris, 1923, pl. 9.
 54. J. L. Fischer, *Das architektonische Problem der Glasmalerei*, *Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei*, 1914, p. 100 și urm.
 55. N. Westlake, *A History of Design in Painted Glass*, I, Londra, 1881, pl. III și XII.
 56. R. Crozet, *Le vitrail de la Crucifixion de la Cathédrale de Poitiers*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, I, fig. 16.
 57. F. Zschokke, *Die romanischen Glasgemälde des Strassburger Münsters* Basel, 1942, fig. 5 și 6.
 58. H. Wentzel, *Meisterwerke des Glasmalerei*, Berlin, 1951, fig. 74.
 59. A. Haseloff, *Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin 1906, pl. 4 și 6. Pentru arhaismele arhitecturale în vitralii, a se vedea E. Fradl-Kraft, *Architektur im Abbild ihre Spiegelung in der Glasmalerei*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1956, p. 7—13. Autorul, prezentind mai multe exemple care concordă cu ale noastre, nu cunoștea studiul nostru din *Mélanges Lavedan* (1953).
 60. O. Falke și H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt pe Main, 1904, fig. 87.

61. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, IX, articolul *Vitraill*, p. 438, fig. 35.
62. Chanoine Bonenfant, *Notre-Dame d'Evreux*, Paris, 1939, pl. XV și XVII.
63. N. Westlake, *op. cit.*, pl. LXV—LXVIII; G. Ritter, *Les vitraux de la cathédrale de Rouen*. Cognac, 1926, pl. XXVII—XL, LII, LV, LVI.
64. Y. Delaporte și E. Houvet, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, Paris, 1924, pl. CCXXV.
65. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, fig. 792.
66. A. Schmarzow, *Kompositionsgesetze in der Kunst Mittelalters*, III, *Darstellende Kunst I*, Leipzig, 1922, pl. 126; W. Dahem, *Gotische Glasfenster, Rhythmus und Strophenbau*, Berlin, 1922; M. T. Engels, *Zur Problematik der mittelalterlichen Glasmalerei*, Berlin, 1937, p. 49.
67. E. Mâle, *L'art religieux du XII-e siècle en France*, p. 345.
68. H. G. Franz, *Neue Funde zur Geschichte des Glasfensters, Forschungen und Fortschritte*, 29, 1955, p. 306—312.
69. A se vedea S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris, 1912, pl. 37—5, Viena; pl. 38—1, Saint-Rustice; pl. 180-3, Avenches; pl. 200-5, Brotonne; pl. 201-7, Ivonans.
70. C. Robert, *Die antiken Sarkofagreliefs Anfrage*, III, 3, Berlin, 1919, pl. CXXXVIII, nr. 433/l.
71. R. Delbrück, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929, pl. 30.
72. A. Boinet, *op. cit.*, pl. XXVII, Evangheliar zis al sfântului Gauzelin, al doilea sfert al secolului al IX-lea; G. Leidinger, *Der Codex Aureus der bayerischen Staatsbibliothek in München*, München, 1921—1925, II, pl. 92, executat în 870.
73. G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, pl. III, ms. de Niedermunster, sfârșitul secolului al X-lea.
74. München, Clm, 13601; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, pl. XII-XVI.
75. Vatican, Ottob. lat. 74; A. Goldschmidt, *German Illumination*, II, pl. 78.
76. H. Oidtmann, *Rheinische Glasmalerei*, I, Düsseldorf, 1912, fig. 105.
77. Muzeul din Ravenna, A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, I, Milano, 1901, fig. 422.
78. Cambrai, 327; A. Boinet, *op. cit.*, pl. CIX; *Catalogue de l'Exposition des manuscrits à peintures du VII-e au XII-e siècle à la B.N.*, Paris, 1954, nr. 70.
79. N. Westlake, *op. cit.*, pl. XXXIX b, B. Rackham, *The Ancient Glass of Canterbury Cathedral*, Londra, 1949, p. 47—49, pl. 9—11 și IV.
80. *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, III, Algérie, Paris, 1911 și 1925, nr. 211, Mrikeb-Thala.
81. L. Grodecki, *A propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points de l'iconographie mosane*, în *l'Art mosan, Bibliothèque générale de l'Ecole des Hautes Etudes*, secțiunea a VI-a, Paris, 1953, p. 161—170.
82. O. von Falke și H. Frauberger, *op. cit.*, pl. 78.
83. E. J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausaane*, Berna, 1952. Pentru originea complexă, orientală și antică, și pentru cosmogoniile rozetelor gotice, a se vedea H. J. Dow, *The Rose-Window, Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, 1957, p. 248 și urm. În prezentarea rozetei occidentale de la Notre-Dame din Paris (c. 1220), J. Lafond notează conformitatea temelor cosmografice complexe, bazate pe corespondențele obiectelor și ale numerelor, cu geometria vastelor deschizături de ferestre circulare (*Corpus Vitrearum Medii Aevi, France*, I, Paris, 1959, p. 19 și 25).
84. Sens, Notre-Dame și Sainte-Chapelle din Paris, Saint-Julien-du-Sault, Clermont-Ferrand, Angers, Saint-Urbain din Troyes, Freiburg im Brisgau, Colonia, Heiligenkreuz. Pentru propagarea careului cvadrilobat islamic, care este constituit deja în decorul tencuit cu ipsos de la Samarra (secolul al IX-lea), a se vedea G. Marçais, *Le Carré polylobé, histoire d'une forme décorative de l'art gothique, Etudes d'art publiées par le Musée des Beaux-Arts d'Alger*, I, 1945, p. 67—78 și Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955, p. 92 și urm. și București, 1975. Anterior acestei serii, versiunea orientală a ornamentelor cu patru lobi poate fi

- semnalată într-un manuscris din Regensburg, din 983—994 (A. Ebner, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte der Missale Romanum*, Freiburg im Brissgau, 1896, fig. 21) și o *Biblie* din Salzburg, înainte de 1195 (G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, pl. II).
85. Lyon, Clermont-Ferrand, Strasbourg, Saint-Dié, Niederhaslach, Erfurt, Meissen, München-Gladbach.
 86. S. Reinach, *op. cit.*, fig. 199-4 și 202-1, 201-7 și 202-3, mozaicuri la Saint-Romain-en-Gal din Lyon și Ivonaus.
 87. Vatican, Ottob. lat. 74; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, pl. XX.
 88. Y. Delaporte și E. Houvet, *op. cit.*, pl. XV, XXII, XL, LXXII, LXXXVII, CCXLV.
 89. B. Rackham, *op. cit.*, pl. 23—25.
 90. L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, Paris, 1947, pl. 23.
 91. Y. Delaporte și E. Houvet, *op. cit.*, pl. CLXXX.
 92. Numai vitraliile renane și germane includ deseori marile figuri în cadre constituite prin asamblarea mai multor medalioane suprapuse, a se vedea H. Wentzel, *op. cit.*, fig. 11, 18, 78, 79, 80, 92.
 93. Ca excepție la această regulă, semnalăm Tours, unde medalioanele se găsesc în ferestrele înalte.
 94. L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, p. 25 și urm.
 95. H. Martin, *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille*, ms. 1186 de l'Arsenal, Paris, f.d.
 96. Împărțite între Toledo și New York, Paris, Oxford și Londra, Viena, a se vedea A. de Laborde, *La Bible moralisée illustrée*, Paris, 1911—1927.
 97. B.N. nouv. acq. fr. 1098; H. Omont, *Vie et histoire de saint Denys*, Paris, 1907, a se vedea pl. V, VIII, XVII, XIX, XXI și XXV.
 98. Manchester, Ryland's Library; a se vedea A. Haseloff, *La Miniature des XIII-e et XIV-e siècles*, în *Histoire de l'Art* de André Michel, T. II, prima parte, p. 334, fig. 253. Autorul semnalează o altă Psaltire (Brit. Mus., Egerton, 2652) cu aceeași alcătuire, necuprinzând totuși decât un singur ornament cu patru lobi pe o pagină în loc de două.
 99. B. N. lat. 12834, C. 1270; G. Witzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nord-Westeuropa*, Leipzig, 1907, p. 18, pl. II.
 100. B. N. fr. 2813, 20290 și 166, *Grandes chroniques de France* (1375—1379), *Bible historique* (c. 1380) și *Bible historisée* (c. 1410), de exemplu.
 101. A se vedea H. Focillon, *Arta Occidentului*, p. 268.
 102. P. Durrieu, *L'enlumineur et le miniaturiste*, *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1910, p. 330 și urm. În lucrarea noastră *Evul mediu fantastic* (p. 143 și urm.), am făcut o apropiere între această terminologie și această practică a unor tradiții orientale.
 103. Jurgis Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic*, p. 88—91.
 104. Breviar zis al lui Filip cel Frumos (B.N., lat. 1023, sfârșitul secolului al XIII-lea), *Décret de Gratien*, cumpărat în 1288, la Paris (Tours, 558), *Heures* din Nürnberg și *Somme le Roy* de Millar; a se vedea E. G. Millar, *An Illuminated Manuscript of la Somme le Roy, attributed to the Parisian Miniaturist Honoré*, Oxford, 1953, pl. I—IV, XVI, XVII, XVIII, XX.
 105. B. N. fr. 2813.
 106. La Sousse și la Oudna, de exemplu, a se vedea *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II, Tuntste, Paris, 1913, nr. 139-1 și 376.
 107. B. N., nouv. acq. lat. 1203, fo 3v.
 108. A. Boinet, *op. cit.*, pl. VIII, XIV, XV, XX, XXIV, a se vedea și C. Nordenfalk, (*Die spätantiken kanontafeln*, Gotenburg, 1938, p. 189—192, pl. 64—71 și 74—76) care studiază în mod special tema păsării asociată plantelor în decorarea tablelor de canoane.
 109. B. N., lat 266; A. Boinet, *op. cit.*, pl. XXXIV.
 110. B. N., lat. 1; *ibid.* pl. LIII.
 111. C. Gaspar și F. Lyna, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Paris, 1937, pl. LXVI.

1. B. de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française*, I. Paris, 1729, pl. VII, reproduc în R. de Lasteyrie, *Etudes sur la sculpture française au moyen âge*, *Monuments Piot*, VIII, 1902, fig. 7.
2. Pentru istoria temel, a se vedea D. Jalabert, *Les sirènes de l'origine antique à l'art roman*, *Bulletin monumental*, 1936, p. 436 și urm.
3. E. Chartraine, *La cathédrale de Sens*, Paris, f. d., p. 53—55; Jurgis Baltrusaitis, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris, 1931, fig. 431, 803, 812.
4. Datorăm aceste două exemple lui Jean Bony.
5. M. Aubert, *Eglise de Lucheux*, *Congrès archéologique d'Amiens*, 1937, p. 46—47.
6. E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI-e et au XII-e siècles*, Paris, 1894, pl. LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXXI, LXXII, LXXXVI, XCI, XCII; E. Moreau-Nélaton, *Eglises de chez nous, Arrondissement de Soissons*, Paris, 1914, fig. 23, 359, 360, 362, 363.
7. E. Lefèvre-Pontalis. *op. cit.*, pl. LXXIII, LXXVII; E. Moreau-Nélaton, *Eglises de chez nous, Arrondissement de Château-Thierry*, Paris, 1913, fig. 674—682, 909—919.
8. Ch. Seymour, Jr., *Notre-Dame of Noyon*, New Haven, 1939, p. 168 și urm.
9. H. Adenauer, *Die Kathedrale von Laon*, Düsseldorf, 1934, p. 70—71.
10. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuses en France à l'époque gothique*, II, Paris, 1927, p. 317, fig. 919.
11. L. Demaison, *Album de la cathédrale de Reims*, Reims, 1899, pl. 289, 290, 292, 295, a se vedea și *Congrès archéologique de Reims*, I, 1911, pl. p. 32.
12. Centaurul sarcofagului lui Iovinus la muzeul din Reims, E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1927, pl. 2.
13. Adams, *Recueil de sculptures gothiques*, Paris, 1856, pl. 154.
14. J. Roussel, *La sculpture française, époque gothique*, I. Paris, 1929, pl. 34.
15. A se vedea P. Deschamps, *Etudes de la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, *Bulletin monumental*, 1925, p. 79—81.
16. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinsulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin, 1914, pl. VII și VIII. Legătura cărții este împărțită între biblioteca Vaticanului și Victoria and Albert Museum din Londra.
17. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955, p. 56 și București, 1975.
18. E. Mâle, *L'art religieux du XIII-e siècle en France*, Paris, 1923, p. 41 și fig. 16.
19. A. Goldschmidt, *op. cit.* I, pl. I și III și J. de Borghrave d'Altena, *A propos de l'ivoire de Genoels-Elderen*, *Bulletin des musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1946, p. 29—49.
20. A. Balrd, *The Shrine of S. Hadelin*, *Visé*, *The Burlington Magazine*, 1917, pl. I și II; J. de Borghrave d'Altena, *Notes au sujet de la chasse de saint Hadelin*, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XX, 1951, p. 15—27. P. Deschamps (*op. cit.* p. 57) semnalează același motiv pe un antependium de aur din 1004 aproximativ, din abatla Saint-Vannes, aproape de Verdun.
21. Relief incrustat în pridvorul de la Notre-Dame din Maestricht, secolul al XII-lea.
22. Jurgis Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934, p. 64 și urm.
23. Amyon provenind de la Sfântul Ioan din Como (actualmente la muzeu); R. Jullian, *La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris, 1945 și 1949, p. 94 și pl. XXX, 5.
24. *Ibid.*, p. 107.
25. Jurgis Baltrusaitis, *La stylistique ornamentale*, fig. 865.
26. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass. 1939, p. 455 și fig. 1 și 2.

27. A se vedea B. de Montfaucon, *op. cit.*, I, pl. VII, XVII, și XVIII.
28. E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, Paris, 1948, pl. 35.
29. M. Schapiro, *The Sculpture of Souillac, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 366, fig. 10 și 11.
30. E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, pl. 64, 66, 82.
31. P. Vitry, *La sculpture française sous le règne de saint Louis*, Panthéon, 1922, pl. 27.
32. J. Roussel, *op. cit.*, I, pl. 13.
33. D. Jalabert, *Le tombeau gothique, Recherches sur les origines de ses divers éléments*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1934, p. 11—30, și fig. 24, 25 și 34. A se vedea și E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, p. 402.
34. D. Jalabert, *Le tombeau gothique, Revue de l'Art ancien et moderne*, 1933, p. 145—166.
35. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931, p. 197—211. Pentru descendențele gotice ale acestor cariatide acrobatice, a se vedea Ch. Seymour, Jr., *XIII Century Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid*, *Gazette des Beaux-Arts, Mélanges Henri Focillon*, 1947, p. 163—182.
36. M. Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, Panthéon, 1929, pl. 71.
37. A. de Baudot, *La sculpture française au moyen âge et à la Renaissance*, Paris, 1884, pl. V.
38. Asupra raporturilor dintre scenele reprezentate pe console și legenda sfinților pe care ele le înfățișează, a se vedea E. Mâle, *L'Art religieux du XIII-e siècle*, p. 287.
39. A se vedea Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, III, articolul *Clef d'arc ogive*, p. 257 și urm., și R. de Lasteyrie, *op. cit.*, II, p. 308, și urm.
40. Saint-Leu-d'Esserent, Aizy, Dhuizel, Quesmy, Namps-au-Val, a se vedea E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, pl. XXVI și XLVIII.
41. Ch. Seymour, Jr., *Têtes gothiques de la cathédrale de Noyon*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, p. 137 și urm.
42. E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, pl. LVII și *Eglise de Chars, Bulletin monumental*, 1901, fig. 10.
43. E. Lefèvre-Pontalis, *Diocèse de Soissons*, pl. LI și LIV.
44. *Ibid.*, pl. XLII și *Eglise de Chars*, fig. 4.
45. *Congrès archéologique de Paris*, 1919, p. 22 și 23.
46. E. Lefèvre-Pontalis, *Diocèse de Soissons*, pl. LXXIX.
47. *Ibid.*, pl. LXXII.
48. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, Paris, 1920, fig. 246.
49. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, III, fig. 6.
50. Adams, *op. cit.*, pl. 75.
51. E. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, fig. 132; J. de Baye, *Epoque des invasions barbares*, Paris, 1889, pl. VIII, fig. 3 a.
52. Pentru istoria garguiului înainte de evul mediu, a se vedea F. Baumgarten, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster*, *Freiburger Münsterblätter*, III, 1907, p. 1—28.
53. O. Jahn, *Die ficorontsche Cista*, Leipzig, 1852, p. 24. Autorul dă o listă de exemple analoge.
54. H. von Rohden, *Die antiken Terracotten*, I, *Die Terracotten von Pompeji*, Stuttgart, 1880, fig. 5, pl. IV, VI, VII, VIII; M. Espérandieu, *Fouilles de la Croix-Saint-Charles au Mont-Auxois (Alésia)*, *Bulletin archéologique*, 1912, pl. XXVII.
55. Viollet-le Duc, *op. cit.*, VI, articolul *Gargouille*, p. 21 și urm. Pentru gargulurile de la Laon, a se vedea și L. Broche, *La Cathédrale de Laon*, Paris, 1926, p. 85; pentru gargulurile de la Notre-Dame din Paris, L.B. Bridaham și R. A. Cram, *Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture*, New York, 1930, pl. 24.
56. B. N. lat. 17716; A. Haseloff, *La miniature dans les pays cisalpins*, în *Histoire de l'Art de André Michel*, II, prima parte, p. 308 și fig. 234; P. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, p. 140—142, pl. XLVI—XLVII.

57. B. N., lat 796; P. Lauer, *op. cit.*, p. 35, pl. XLI, 2.
58. B. N. nouv. acq. lat. 1359; a se vedea M. Prou, *Dessins du XI-e siècle et peintures du XIII-e siècle*, *Revue de l'art chrétien*, 1890, p. 122—128, pl. V și VI.
59. A se vedea J. Porcher, *Les manuscrits à peintures en France du XIII au XVI-e siècle*, *Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1955, p. 5 și *L'enluminure française*, Paris, 1959, în care „apogeul romanic” este situat de la 1100 la 1230.
60. Arsenal, 1086; H. Martin, *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*, Paris, 1909, pl. XXII, XXXV, XXXVII.
61. H. Omont, *Psautier de saint Louis*, ms. lat. 10525 de la Bibliothèque nationale, Paris, 1902, pl. I—XXIV, XXIX—XLII.
62. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955, p. 81, fig. 31 și București, 1975.
63. Admont, 128; P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark in Beschreibendes Verzeichnis*, IV, Leipzig, 1911, pl. XXI, 4, ms. francez, mijlocul secolului al XIII-lea.
64. K. Escher, *Die miniaturen in Baseler Bibliotheken*, Basel, 1917, nr. 66, pl. XVII, 3, ms. parizian, mijlocul secolului al XIII-lea.
65. E. G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty, A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, I, Oxford, 1927, nr. 36, pl. LXXXVII ms. de la Pontigny, secolul al XIII-lea.
66. Biblioteca din Orléans, 144; Abbé V. Leroquois, *Les Pontificaux des Bibliothèques publiques de France*, I. Paris, 1937, p. 252 și urm., pl. XXIV.
67. K. Escher, *op. cit.*, no. 60, pl. XVIII, 2, prima jumătate a secolului al XIII-lea și nr. 340, pl. XVIII, 1, ultima treime a secolului al XIII-lea; G. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, 3 serii, Londra, 1901, Royal, 2, B, II, mijlocul secolului al XIII-lea; Abbé V. Leroquois, *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques de France*, Paris, 1924, pl. XLVIII, B.N., lat. 17318, Missel de la Sainte-Corneille din Compiègne, prima jumătate sau mijlocul secolului al XIII-lea. A se vedea și Psaltirea zisă a Blanchei de Castilia (Arsenal, 1186, fo 150^v) și Psaltirea pentru uzul Parisului, prima jumătate a secolului al XIII-lea, B. N., nouv. acq. lat. 1392, fo 31.
68. F. Landsberger, *Der St. Galler Folchart-Psalter, eine Initialstudie*, Sankt-Gall, 1912, p. 12, fig. 3—5.
69. K. Escher, *op. cit.*, nr. 61, pl. XVII, 1.
70. Berlin, Ham. 553; E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, III, Berlin, 1916, pl. 250, secolul al VIII-lea.
71. B. N., lat. 17318, fo 35, 38, 228, 245^v, 268^v.
72. B. N., fr. 19095; H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935, pl. 12.
73. *Ibid.*, p. 26—29, 130—133, 267; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londra, 1973, p. 278—280.
74. A. Goldschmidt, *Die deutsche Bronzentüren frühen Mittelalters*, Marburg, 1926, pl. XIII.
75. Pentru istoria acestui motiv, a se vedea Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, p. 138.
76. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, p. 219—228.
77. E. Mâle, *L'art religieux du XII-e siècle en France*, Paris, 1922, p. 359; R. Bernheimer, *Romantische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931, p. 99; Jurgis Baltrusaitis, *Art sumérlen, art roman*, p. 17—18.
78. Moissac, Monsempron, Ripoll, Souillac, Toulouse.
79. M. Shapiro, (*op. cit.*, p. 375, n. 9) semnalează în legătură cu compoziția de la Souillac manuscrisele de la B. N., lat. 8 și 254 și de la British Museum, Harley, 4951.
80. H. Diepen, *Die Romantische Bauplastik in Klosterrath*, Wurtzburg, 1926, pl. XXIII, 6 și LXXXVII, 3.
81. A se vedea Jurgis Baltrusaitis, *La stylistique ornementale*, fig. 479, 515, 580, 581.
82. H. Hahnloser, *op. cit.*, p. 64.
83. Jurgis Baltrusaitis, *La stylistique ornementale*, fig. 73, 74, 591.

1. Pentru prelungirile și redeşeptările plastice romanice în sudul Franței și în Spania, a se vedea Jurgis Baltrusaitis, *La troisième sculpture romane, Mélanges Gantner, Formositas Romanica*, Frauenfeld, 1958, p. 46—84.
2. A se vedea R. Hamann, *Grundlegung zu einer Geschichte der Mittelalterlichen Plastik Deutschlands*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1924.
3. H. Karlinger, *Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*, Augsburg, 1926, p. 62 și pl. 79, 88, și 89.
4. *Ibid.*, p. 71, și pl. 111—115.
5. *Ibid.*, p. 98, pl. 147—151.
6. F. Novotny, *Romanische Bauplastik in Österreich*, Viena, 1930, fig. 40, 62 și 65.
7. L. Réau, *Les sculptures romanes de l'abside de Schöngrabern en Autriche*, Mélanges Martroye, Paris, 1940, p. 275—288, pl. XII—XIV.
8. F. Ottmann, *Die romanische Skulpturen am Riesentor der Wiener Stephanskirche*, Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, 1905, p. 9—26; F. Novotny, *op. cit.*, p. 41 și urm., pl. 30 și 31.
9. J. von Klein, *Die Kirche zu Grossenlinden*, Giessen, 1857, și R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, I, Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz, Marburg, 1923, fig. 1 și 7—10.
10. J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, Esslingen, 1907, fig. 15, 22—23, 70, 72, 73 și *Romanische Bauornamentik in Süddeutschland*, Strasbourg, 1916, p. 67 și urm., pl. XL.
11. W. Weisbach, *Der Skulpturenschmuck der Basler Galluspforte im Rahmen romanischer Portalprogramme*, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, III, 1941, p. 110—130.
12. R. Will, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace*, Strasbourg-Paris, 1955, pl. XXXVII.
13. K. Escher, *Der Skulpturencyclus im Chor des Basler Münsters und seine Deutung*, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 1921, p. 165 și urm.
14. R. Hamann, *Motivwanderung von West nach Osten*, Wallraf-Richartz Jahrbuch, 1926—1927, p. 50 și urm.
15. F. Panzer, *Der romanische Bildfries am südlichen Chorumgang des Freiburger Münsters und seine Deutung*, Freiburger Münsterblätter, II, 1906, p. 1 și urm.; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Frankfurt pe Main, 1926, p. 11 și pl. 19—22.
16. J. Baum, *Zur Bedeutung der romanischen Steinbildnerei im Dome zu Chur*, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1934, p. 114 și fig. 4
17. J. Hecht, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes*, Basel, 1928, pl. 211—213 și 217—218; K. Escher, *Die Münster Schaffhäußen, Chur und Sankt-Gallen*, Frauenfeld, 1932, p. 37.
18. În această rapidă trecere în revistă, noi nu am menționat monumente, a căror cronologie a suscitat prea multe controverse.
19. R. Schnyder, *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterziatienklosters St. Urban*, Berna, 1958.
20. R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst*, II, *Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahr.*, Marburg, 1923.
21. I. Hoefelmayer-Straube von Wutöschingen, *Ják und die normannische Ornamentik in Ungarn*, Zürich, 1954.
22. J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, fig. 15.
23. H. Karlinger, *op. cit.*, pl. 157.
24. E. I. Seaver, *Some Examples of Viking Figure Representation in Scandinavia and the British Isles*, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, II, Cambridge, Mass., 1930, p. 598, fig. 14.
25. H. Karlinger, *op. cit.*, pl. 152 și 156 și E. I. Seaver, *op. cit.*, fig. 13.

26. H. Karlinger, *op. cit.*, pl. 182; G. Troescher, *Ein bayerisches Kirchenportal und sein Bildkreis*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1954.
27. Ph. Gould, *La sculpture romane en Basse-Normandie*, Paris, 1954 (lucrare dactilografată), fig. 13 a și 93 a; G. Zarnecki, *English Romanesque Sculpture, 1066—1140*, Londra, 1951, fig. 4; a se vedea F. Henry și G. Zarnecki, *Romanesque Arches decorated with Human and Animal Heads*, *Journal of the British Archaeological Association*, 1957-8.
28. Dr. Wattenbach, *Die Kongregation der Schottenklöster in Deutschland*, *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst*, 1856, p. 52.
29. P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn*, Düsseldorf, 1905, fig. 26 și 27.
30. R. Hamann, *Deutsches Ornament*, Marburg, 1924, fig. 19.
31. J. Klein, *Die Romanische Steinplastik des Niederrheins*, Strasbourg, 1916, pl. XXX.
32. R. Will, *op. cit.*, pl. XLI.
33. J. Klein, *op. cit.*, pl. XXXII. O listă a capitелurilor, avînd mai mult sau mai puțin legătură cu seria din Champagne, este dată de H. Weigert, (*Das Kapitell in der deutscher Baukunst des Mittelalters*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1936, p. 43 și urm.) care le clasează în „faza a doua” a artei romanice tîrzii, desfășurîndu-se în prima jumătate a secolului al XIII-lea.
34. C. Martin, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Geneva, f. d., pl. XXXVI; H. Maurer, *Die romanischen und frühgotischen Kapitele der Kathedrale Saint-Pierre in Genf*, Basel, 1952.
35. R. Hamann, *Die Kapitele im Magdeburger Dom*, *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1909, fig. 17, 18, 19, 58, 63, 65, 77, 92, 107, pl. B și C.
36. A. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil*, Berlin, 1902, pl. p. 38.
37. A. Weese, *Der Dom zu Bamberg*, München, 1898, pl. 16 și 18.
38. R. Hamann, *Die Normannische Invasion*, fig. 154, 157 și 158.
39. L. Maeterlinck, *Le genre satyrique dans la sculpture flamande et wallonne*, Paris, 1910, fig. 23.
40. H. Karlinger, *op. cit.*, pl. 55.
41. R. Hamann, *Die normannische Invasion*, fig. 250.
42. *Ibid.*, fig. 232; H. Beseler și H. Roggenkamp, *Die Michaelskirche in Hildesheim*, Berlin, 1954, p. 67 și urm., fig. 46.
43. Ch. Singer, *The Scientific Views and Visions of Saint Hildegard*, *Studies in the History and Method of Science*, I, Oxford, 1917, p. 1—55; H. Liebenschütz, *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen*, *Studien der Bibliothek Warburg*, XVI, Berlin, 1930. Textele sînt publicate în Migne, P.L., 197.
44. *I-Liber Scivias* de la Wiesbaden (odinioară Landesbibliothek, cod. I), a se vedea Dom L. Baillet (*Les miniatures du Scivias conservé à Wiesbaden*, *Monuments Piot*, XIX, 1911, p. 133 și urm.) și M. Böckler (*Hildegard von Bingen, Wisse die Wege*, *Scivias* Salzburg 1954), care dă o importantă bibliografie. Baillet crede că manuscrisul a fost executat în timpul vieții stareței între 1160—1180. Pentru Ch. Singer (*op. cit.*, p. 7 și urm.), aceste date trebuie să fie avansate: sfînta Hildegarde n-ar fi putut decît să supravegheze primul stadiu al pregătirii volumului. Pentru F.W.E. Roth (*Die Codices des Scivias der Hl. Hildegard in Heidelberg, Wiesbaden und Rom ...*, *Quartalblätter des historischen Vereins für Hessen*, Darmstadt, 1887), manuscrisul nu este anterior anului 1200. II — *Liber Scivias* de la Heidelberg (Sal. X, 16), începutul secolului al XIII-lea, A. von Oechelhauser, *Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg*, I, Heidelberg, 1887, p. 75—107, pl. 11—16, III, *Liber divinorum operum simplicis hominis*, de la Lucca (ms. 1924), mijlocul secolului al XIII-lea, reproduceri în Ch. Singer, *op. cit.*, pl. VII, VIII, IX și XI.
45. A se vedea Jurgis Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris, 1939.
46. *Paradisul*, Cîntul XXVIII.

47. A. Peltzer, *Deutsche Mystik und deutsche Kunst*, Strasbourg, 1899, p. 39—40. Textul concordă cu imaginea din manuscrisul de la Wiesbaden, a se vedea L. Baillet, *op. cit.*, fig. 2.
48. Cunoaştem manuscrisul prin desene pe cale şi câteva foi volante avînd legătură cu şcoala sa. A se vedea A. Staub şi G. Keller, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1901; A. Marignan, *Etudes sur le manuscrit de l'Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1910; H. Flamm, *Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1914, p. 152 şi urm.; O. Gillen, *Iconographische Studien zum Hortus Deliciarum*, *Kunstwissenschaftliche Studien*, IX, Berlin, 1931; J. Walter, *Aurait-on découvert des fragments de l'Hortus Deliciarum?* *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1931, p. 5 şi urm.; J.-G. Rott, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1945; J. Walter, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1952.
49. H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935, fig. 18 şi 20.
50. Pentru J. Walter (*Hortus Deliciarum*, p. 19 şi urm.), executarea manuscrisului ar fi durat treizeci de ani, poate de la 1175 la 1205, admitînd o anumită latitudine înainte şi după aceste date, pentru F. Zschokke (*Die romanischen Glasgemälde des Strassburger Münsters*, Basel, 1942, p. 55—60), manuscrisul în întregime ar fi fost executat în jurul anului 1205, dată fiind uniformitatea sa stilistică.
51. Zwettl, cod. 180; M. Bernards, *Speculum Virginum*, Colonia, 1955, pl. 1, a se vedea şi G. Nordenfalk, *L'Enluminure*, în *La Peinture romane*, Skira, 1958, p. 160—161.
52. A. Haseloff, *Die Glasmalerei der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin, 1906, pl. 12.
53. H. J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*, Berna, 1912.
54. *Ibid.*, p. 45, nota 88.
55. P. Clemen, *Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf, 1905, fig. 346 şi pl. 33.
56. *Österreichische Kunsttopographie*, I, *Politisches Bezirk Krems*, Viena, 1907, p. 234 şi urm., fig. 143—147; *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 1912, fig. 134—142.
57. J. Garber, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Viena, 1928, p. 115 şi urm., pl. 53, 56—58; E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951, p. 115 şi fig. 215, 218—220.
58. W. Schmitz, *Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz*, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1897, p. 98—102; R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckmalereien in Deutschland*, II, Berlin, 1897, p. 47—48;
59. Viena, cod. 507; J. von Schlosser, *Zur kenntniss der künstlerlichen Überlieferung im späten Mittelalter*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaisershauses*, 23, 1902, p. 324, p. XXVII şi XXVIII; H. J. Hermann, *Die Deutschen romanischen Handschriften*, în *Beschreibendes Verzeichnis*, N. F. II, Leipzig, 1926, p. 352—362, fig. 215, 216 şi 218, pl. XXXIX—XLIII.
60. G. Swarzenski (*Die Salzburger Malerei*, Leipzig, 1908, p. 70, 105 şi 106) notează extrema raritate a păsărilor şi a dragonilor care, fiind de aceeaşi culoare, se confundă cu ornamentele.
61. Salzburg, ms. 19; H. Tietze, *Die illuminierten Handschriften in Salzburg* în *Beschreibendes Verzeichnis*, II, Leipzig, 1905, fig. 6.
62. P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark* în *Beschreibendes Verzeichnis*, IV, Leipzig, 1911, a se vedea *Manuscripts de Salzbourg du XIII-e siècle*, fig. 191, 194, 195, 198, 199 şi 201; F. Milcke, *Ein Wertvoller niederösterreichischer Kodex des XIII. Jahrh.*, *Zeitschrift für Bücherfreunde*, 1909, fig. 2.
63. H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrh. in der Ländern am Rhein, Main und Donau*, Berlin, 1936, pl. 29, 30, 68, 74, 147, 181, 187, 202; R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresda, 1906, fig. 74 şi 75.
64. Heidelberg, Sal. X, 20; A. von Oechelhauser, *op. cit.*, I, pl. 18 şi II, pl. 2.
65. München, Clm. 3900; H. Swarzenski, *op. cit.*, pl. 179, fig. 971 b.
66. Coll. Dyson Perrins; *Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Illuminated Manuscripts*, Londra, 1908, pl. 66.

1. Zarnecki, *Later English Romanesque Sculpture*, 1140—1210, Londra, 1953.
2. A. Gardner, *English Medieval Sculpture*, Cambridge, 1951, fig. 163, 164, 165, 166 și, de același autor, *Wells Capitals*, Wells, 1956.
3. E. Prior și A. Gardner, *An Account of Medieval Figure Sculpture in England*, Cambridge, 1912, fig. 247, 248, 250, 252, 259.
4. R. W. Billings, *Cathedral Church of Durham*, Londra, 1843, pl. LXXIII.
5. E. Prior și A. Gardner, *op. cit.*, fig. 207, 208, 210, 212.
6. A. Loisel, *La Cathédrale de Rouen*, Rouen, f. d., fig. p. 33 și 45.
7. C. J. P. Cave, *The Roof Bosses of Peterborough Cathedral*, *Archaeologia*, 1938, pl. LXXXI a.
8. C. J. P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, Cambridge, 1948, fig. 3 și 4; G. Zarnecki, *op. cit.*, p. 45, fig. 110.
9. C. J. R. Cave, *The Roof Bosses in Canterbury Cathedral Archaeologia*, 1943, pl. VIII, fig. 1 și 2 și *Roof Bosses*, fig. 1.
10. C. J. R. Cave, *Roof Bosses*, cap. V, *Heads*, p. 6 și urm.
11. *Ibid.* fig. 300.
12. Ch. Seymour, Jr., *Notre-Dame of Noyon*, New Haven, 1939, fig. 114.
13. C. J. R. Cave, *Canterbury*, pl. IX, fig. 2 și 3.
14. C. J. R. Cave, *The Roof Bosses of Lincoln Cathedral*, *Archaeologia*, 1935, p. VIII, fig. 4, pl. X, fig. 1, 2 și 7.
15. F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1933, p. 40 și urm. pl. 18; H. S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament from Irish Monuments of Christian Period*, Dublin, 1926, fig. 11.
16. C. J. R. Cave, *Roof Bosses*, fig. 227—230; R. P. Howgrave-Graham, *Westminster Abbey, Various Bosses and Corbels of the Thirteenth Century*, *The Journal of the British Archaeological Association*, 1943, fig. 12.
17. C. J. R. Cave și N. Pevsner, *Medieval Carving in Exeter Cathedral*, Londra, 1953, pl. 22, 23.
18. E. Prior și A. Gardner, *op. cit.*, fig. 39, 251, 268, 270, 274.
19. *Congrès archéologique de Caen*, I, 1908, fig. p. 158, 159 și 160; E. Lambert, *Les ecoinçons de Bayeux*, *Särtryck ur Studies tillägnade Henrick Cornell*, Stockholm, 1950.
20. E. W. Tristram, *English Medieval Wall Painting, The Thirteenth Century*, Oxford, 1950, pl. 73, 210 și pl. suppl. 23, 41, 54, 57, 73.
21. T. Borenius, *The Painted Ceiling in the Nave of Peterborough Cathedral*, *Archaeologia*, 1973, p. 247—309; F. Nordström, *Peterborough Lincoln and the Science of Robert Grossetête*, *The Art Bulletin*, 1955, p. 243—259. Dacă dragonul cu aripi de liliac (T. Borenius, *op. cit.*, pl. XCI, 5) n-a fost pictat din nou cu ocazia numeroaselor refaceri, plafonul nu poate fi anterior mijlocului secolului al XIII-lea.
22. E. Wallet, *Description d'une crypte et d'un pavé de mosaïque de l'ancienne église de Saint-Bertin à Saint-Omer*, Douai, 1843 și H. Stern, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, I, Gaule-Belgique, Paris, 1957, pl. L—LVI.
23. E. Wallet, *Description du pavé de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer*, Saint-Omer, 1847.
24. E. Hutton, *The Cosmati, The Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries*, Londra, 1950, p. 55.
25. H. Shaw, *Specimens of the Tile Pavements*, Londra, 1858, pl. I.
26. E. Amé, *Les carrelages du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1859, p. 68 și urm.; L. Bégule, *Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne*, Lyon, 1905, p. 75 și urm.
27. E. Amé, *op. cit.*, p. 99 și urm.; L. de Vesly, *La céramique ornementale en Haute-Normandie pendant le Moyen Age et la Renaissance*, Rouen, 1913.
28. A. Ramé, *Etude sur les carrelages historiés du XII-e au XVII-e siècle en France et en Angleterre*, Strasbourg, 1855, p. 53; textul figurează în Dom E. Martène, *Thesaurus novus anecdotorum*, V. Paris, 1717, p. 1308. Asupra invectivelor sfântului Bernard împotriva pavimentelor istoriate, a se vedea Migne, P. L., 182, col. 914 și M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, I, Paris, 1943, p. 313.
29. Comunicare de M. Mathon, *Bulletin du Comité historique des monuments écrits de l'histoire de France*, 1850, p. 189; C. Enlart, *Manuel de l'archéologie française*, II, Paris, 1920, p. 810.

30. *Annales archéologique*, X, 1850, pl. p. 233 și p. 305; XI, 1851, pl. p. 16 și 65; XII, 1852, pl. p. 13.
31. J. Hope și H. Brakspear, *The Cistercian Abbey of Beaulieu in the County of Southampton*, *The Archaeological Journal*, 1906, p. 180 și urm., pl. XVI—XVIII.
32. P. B. Clayton, *The Inlaid Tiles of Westminster Abbey*, *ibid*, 1912, p. 36—73.
33. H. Shaw, *op. cit.*, pl. VII—XII, XIII—XXII, XXIV, a se vedea Lloyd Haberley, *Medieval English Paving Tiles*, Oxford, 1937.
34. A. de Caumont, *Notes préliminaires sur quelques pavements céramiques du moyen âge*, *Bulletin monumental*, 1850, p. 386—390; A. Ramé, *Saint-Pierre-sur-Dives*, *Annales archéologiques*, XII, 1852, p. 281—293; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, Paris, 1927, p. 255.
35. M. Espérandieu, *Carreaux vernissés découverts aux Châtelliers*, *Bulletin archéologique*, 1892, p. 1—16, pl. II.
36. Numerele 17—21 ale clasamentului în W. Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*, Munster-en-W., 1931.
37. I. Yoshikawa, *L'Apocalypse de Saint-Savin*, Paris, 1939, p. 139 și urm.
38. L. Delisle și P. Meyer, *L'Apocalypse française du XIII-e siècle* (B. N., fr. 403), Paris, 1900; M. R. James, *The Apocalypse in Latin and French (Bodleian Douce 180)*, Oxford, 1922, *The Apocalypse in Latin*, M.s. 10 in the Collection of Dyson Perrins, Oxford, 1927 și *The Apocalypse in Art*, Londra, 1931, R. Freyhan (*Joachism and the English Apocalypse*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1955, p. 234 și urm.), care pune dezvoltarea Apocalipselor engleze în legătură cu înruierea gândirii lui Giocchino da Fiore, avansează data prototipurilor până la 1255—1260.
39. M. R. James, *The Trinity College Apocalypse*, The Roxburghe Club, 1909.
40. A se pune în corelație cu Beatus de la Madrid, B. 31, c. 1047, W. Neuss, *op. cit.*, pl. LXXIX, fig. 116.
41. B. N., lat. 8865, folio 36^v și 42^v, manuscrisul este originar din regiunea Saint-Omer.
42. Gand, Biblioteca Universității 92; partea întinutată *Apocalipsis depictus* lipsește de-aici actualmente, conf. L. Delisle, *Notice sur les manuscrits du „Liber Floridus“ de Lambert, chanoine de Saint-Omer*, *Notices et extraits des manuscrits*, XXXVIII, Paris, 1906, p. 577—585. Un oraș cu ziduri rabatute figurează de asemenea în Biblia de la Saint-Etienne a lui Harding, 1098—1190, cf. C. Oursel, *La miniature du XII-e siècle à l'Abbaye de Clteaux*, Dijon, 1926, pl. VI.
43. Brit. Mus., Cotton, Nero C. IV. Pentru originea engleză a botului lui Leviatan, a se vedea A. Goldschmidt, *English Influence on Medieval Art of the Continent*, *Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 721 și C. Nordenfalk, *L'Enluminure in Le Haut Moyen Age*, Skira, 1957, p. 190.
44. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955 (p. 36 și urm.) și București 1975.
45. H. Omont, *Psautier illustré (XIII-e siècle)*, *Reproduction du manuscrit latin 8846 de la B. N.*, Paris, f. d., pl.), 9, 14, 15, 26 și 42; a se vedea și D. Tselos, *English Manuscript Illustration and the Utrecht Psalter*, *The Art Bulletin*, 1959, p. 137—150.
46. München, Clm. 835; A. Haseloff, în *Histoire de l'Art de André Michel*, I, II, prima parte fig. 244.
47. E. Mâle, *L'art religieux du moyen âge en France*, Paris, 1922, p. 464—467.
48. Cambridge, Trinity College, B. II, 4; *The New Palaeographical Society*, IX, 1910.
49. Brit. Mus., Harley, Roll. Y. 6, G. Warner, *The Guthlac Roll*, The Roxburghe Club, 1928; W. R. Latheby, *English Primitives*, V, *The Burlington Magazine*, 1917, p. 47.
50. Victoria and Albert Museum, M. 209—1925, *Exhibition of English Medieval Art*, Londra, 1920, pl. 33.
51. M. R. James, *The Bestiary*, The Roxburghe Club, 1928, A. Konstantinowa, *Ein Englisches Bestiar des zwölften Jahrhunderts*, kunstwis-

- senschaftliche Studien, IV, Berlin, 1929; F. J. Carmody, *De Bestiis et aliis Rebus and the Latin Physiologus*, *Speculum*, 1938, p. 153—159.
52. Ch. Cahier, *Physiologus ou Bestiaire*, *Mélanges d'archéologie*, II, 1851, p. 85—100, 107—232, III, 1853, p. 203—283; P. Meyer, *Le Bestiaire de Gervaise*, *Romania*, I, 1872, p. 420—443; C. Hippeau, *Le Bestiaire Divin de Guillaume, Clerc de Normandie*, Caen, 1852 și *Le Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival*, Paris, 1860; R. Reinsch, *Le Bestiaire, das Thierbuch des normannischen Dichters Guillaume le Clerc*, Leipzig, 1890; Richard de Fournival, *Bestiaire d'Amour*, ed. J. Holmberg, Upsala, 1925.
 53. A. Kaufmann, *Thomas von Cantimpré, Vereinschrift der Görres-Gesellschaft*, I, 1893.
 54. Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age*, Paris, 1911, p. 49—113. Autorul lucrării *Propriétés des choses*, cu un *Bestiar* important, redactat poate în Germania către 1240, Barthélemy l'Anglais a studiat la Oxford sub Robert Grossetête de la 1210 la 1220, a se vedea *ibid.*, p. 118.
 55. A se vedea G. C. Druce, *The Medieval Bestiaries and their Influence on Ecclesiastical Decorative Art*, *The Journal of the British Archaeological Society*, 1919, p. 4—82., precum și articolele aceluiași autor în *The Archaeological Journal*, 1909, (Crocodile), 1910 (Amphisbaena), 1911 (Heraldic Jall or Yale), 1912 (Calandrius), 1915 (Abnormal human forms) 1919 (Elephant).
 56. H. Woodruff, *The Physiologus of Bern, A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript*, *The Art Bulletin*, 1930, p. 226 și urm.
 57. E. H. Minus, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, fig. 195; L. de Beylié, *Prome et Samarra*, Paris, 1907, fig. 54; A. U. Pope, *A Survey of Persian Art*, Oxford, 1939, pl. 1379 B.
 58. J. Puig i Cadafalch, *L'Iconographie barbare dans l'art asturien*, *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1938, p. 41.
 59. Pentru Bestiarele engleze din secolul al XIII-lea, a se vedea British Museum, Harley, 3244 Royal, 12 F. XIII, Solan 278 și 3544; Westminster, ms. 22; Cambridge, University Library, K. K. — IV, 25; Lit. D. 10; Oxford Bodley, 602 și 764, Douce, 88, 151 și 167, St. John's College, 61.
 60. B. N., fr. 412, 1444, 14964; Arsenal, 3516.
 61. Biblioteca Sainte-Geneviève, 2200; A. Boinet, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, *Bulletin de la S. F. R.M.P.*, 192 I.
 62. E. G. Millar, *Les principaux manuscrits à peinture du Lambeth Palace à Londres*, *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1924, p. 15 și urm., pl. IV; pentru formarea acestui tip de inițială, a se vedea C. Nordenfalk, *Les initiales ornées dans l'art roman*, în *La Peinture romane*, Skira, 1958, p. 178.
 63. Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of Illuminated Manuscripts*, Londra, 1908, pl. 30. *Psaltirea* provenind din dioceza York, c. 1170 (Glasgow, Hunterian Museum, ms. 229); British Museum, *Reproduction from Illuminated Manuscripts*, seriile I, Londra, 1907, pl. X, *Psaltirea* de la abația din Westminster, sfârșitul secolului al XII-lea (Brit. Mus., Royal, 2A. XXII); G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrins*, Oxford, 1920, pl. II, *Psaltirea* de la Canterbury, sfârșitul secolului al XII-lea — începutul secolului al XIII-lea.
 64. H. Omont, *Miniatures du Psautier de saint Louis*, ms. lat. 76 à la Bibliothèque de Leyde, Leyde, 1902, pl. 24; G. Leindiger, *Meisterwerke der Buchmaleret*, München, f. d., pl. 19.
 65. Burlington Fine Arts Club Exhibition ..., pl. 34, *Psaltirea* lui Robert de Lindesey, abate de Peterborough, c. 1220, (Cambridge, St. John's College, D. 6) și pl. 50, *Psaltirea* scrisă la Saint-Albans, a doua jumătate a secolului al XIII-lea (Oxford, New College, 358); *British Museum Reproduction ...* seriile III, pl. XVI, *Psaltirea* de la Oxford (?) la începutul secolului al XIII-lea (Brit. Mus. Arund., 157).
 66. H. S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament from Irish Monuments of the Christian Period*, Dublin, 1926, pl. XXXIV, fig. 91.

67. Brit. Mus., Add. 17737; S. Gevaert, *Le modèle de la Bible de Floresse*, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1935, fig. 7.
68. B. N., lat. 11565; Abbé V. Leroquais, *Les sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1924, p. 309.
69. T.S.R. Boas, *English Art, 1100—1216, The Oxford History of English Art*, III, Oxford, 1953, p. 185 și pl. 67.
70. B. N. lat. 833; a se vedea Abbé V. Leroquais, *op. cit.* I, p. 309 și urm.
71. Orléans, 144; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1937, p. 252 și urm, pl. XXIV.
72. A se vedea pentru propagarea acestor motive A. Goldschmidt, *op. cit.* p. 715 și pentru aporturile engleze în general, Y. Deslandres, *La décoration des manuscrits dans la région parisienne du IX-e en début du XIII-e siècle*, *Positions des thèses de l'Ecole des Chartes*, Paris, 1950, p. 41—44.
73. Ch. Oman, *The Gloucester Candlestick*, New York, 1958; S. Gevaert, *Le Chandelier de Reims*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1942, p. 21—30; O. Homburger, *Der Trivulzio-Kandelaber, ein Meisterwerk frühgotischer Plastik*, Zürich, f. d.; a se vedea și H. Köhn, *Romanisches Drachenornament in Bronze und Architekturplastik*, Strasbourg, 1930, și H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art, The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Londra, 1954, pl. 89, 90, 149, 151, 199 și 215.
74. A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrh.*, Strasbourg, 1897, pl. IV, XXII, XXIV, XXXVIII; A. Goldschmidt, *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar*, Berlin, 1910, pl. I, 5, 6, 11.
75. München, Clm. 3900; H. Swarzenski, *Die lateinische illuminierten Handschriften des XIII. Jahrh., in den Ländern am Rhein, Main und Donau*, Berlin, 1936, fig. 939, 941, 943, 947, 951, 953, 954.
76. A. Haseloff, în *l'Histoire de l'Art* de André Michel, I, II, prima parte, p. 365.
77. Brit. Mus., Royal, I.D.X; O. Saunders, *English Illumination*, Pantheon, 1928, pl. 56.
78. *The New Palaeographical Society*, Part. IX, 1910, pl. 214 și 216.
79. Dublin, Trinity College, 58; E. H. Alton și P. Meyer, *Codex cenanensis, The Book of Kells*, Berna, 1950.
80. C. Nordenfalk, *L'enluminure*, în *Le Haut Moyen Age*, Skira, 1957, p. 114.
81. B. N. lat. 1073, A; Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1927, p. 52 și urm. Cartea a fost executată pentru uzul unei mănăstiri de călugărițe din nordul Franței, pe care autorul ezită să o identifice cu Saint-Léonard de Guines, din diocesa de Thérouanne, deși mai multe indicații par să fie în concordanță cu aceasta. Sfinții englezi sînt adăuțați celor ai litaniiilor tradiționale din regiune.
82. Arsenal, 1186; Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, II, Mâcon, 1940—41, p. 13 și urm. Monștrii specifici din m.s., lat. 1073 la B.N., se găsesc la folio 31, 35, 48, 62, 63, 64, 71. Amintim cu această ocazie că l'Oraison de la folio 190 arată că lucrarea a fost destinată unei femei. Executarea ei într-o mănăstire de călugărițe sau de către un artist de-alcî ar putea explica această identitate de elemente.
83. Coll. Yates Thompson; S. C. Cockerell, *A Psalter and Hours executed before 1270 for Lady connected with saint Louls, probably, his Sister Isabelle of France*, Londra, 1905.
84. Engelberg, 61 și Besançon, 54; H. Swarzenski, *Die Lateinische illuminierten Handschriften*, pl. 91.
85. A se vedea E. G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty, A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, II, Oxford, 1930, nr. 60, c. 1280, pl. XXCVI.
86. *Chronica Majora*, Cambridge, Corpus Christi College 26 și 16; *Chronica Minora*, Brit. Mus., Royal, 14 C.VII; M. R. James, *The Drawings of Matthew Paris, The Walpole Society*, XIV, 1925, p. 1—26, a se vedea pl. X, XI, XV, XIX.
87. Psaltirea lui Odbert, abate de Saint-Bertin, 986—1007, Boulogne, 20. Psaltirea din Saint-Edmond de Bury, prima jumătate a seco-

- lul al XI-lea, Vatican Reg. Lat. 12; a se vedea F. Wormald, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, Londra, 1953, p. 47 și urm., pl. 26—28; pentru seria bizantină, a se vedea L. Marlès, *Le Psautier à illustration marginale*, comunicare la Congresul bizantin de la Alger, 1939, Paris 1940
88. P. Brieger, *English Art, 1216—1307, The Oxford History of English Art*, Oxford, 1957, p. 138. Ca precursor imediat al acestor desene marginale, autorul semnalează *Topographia Hibernica* (Brit. Mus., Royal 13 B. VIII), manuscris executat după 1168.
 89. Copenhaga, B. R. Thott, 143; M. Mackeprang, în *Greek and Latin Illuminated Manuscripts in Danish Collections*, Copenhaga, 1921, pl. LVII și LX.
 90. G. G. Warner, *Descriptive Catalogue of the Library of C. W. Dyson Perrins*, pl. IV.
 91. Viena, cod. 234; H. J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften der Gotik und der Renaissance, I, Englische und französische Handschriften des XIII. Jahrh.*, Leipzig, 1935, pl. III, I.
 92. Belvoir Castle; E. G. Millar, *The Rutland Psalter*, The Roxburghe Club, 1937.
 93. Biblia lui Brandwood; a se vedea H. Y. Thompson, *Illustration of one Hundred Manuscripts in the Library of Yates Thompson*, VI, Cambridge 1907, nr. LXXVII, 23—28 și Biblia de la Mont-Saint-Eloi, Arras, 13.
 94. H. Martin, și Ph. Lauer, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1920, p. 21, pl. XVIII; *Burlington Fine Arts Club, Exhibition ...*, pl. 79, coll. Cockerell.
 95. A se vedea S. C. Cockerell, *The Work of de Brails*, The Roxburghe Club, 1938 și H. Swarzenski, *Unknown Bible Pictures by W. de Brails*, *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1938, fig. 2.
 96. Brit. Mus., Royal, I D.I; F. S. Kenyon, *Facsimiles of Biblical Manuscripts in the British Museum*, Londra, 1900, XIX.
 97. Cambridge, Trinity College, B. 3. II, fo. 29^v și B.N., lat. 11565, fo. 6^v.
 98. Apropierea ? fost făcută de B. Kurth, *Matthew Paris and Villard de Honnecourt*, *The Burlington Magazine*, 1942, p. 227.
 99. J. Brassinne, *Psautiers liégeois du XIII-e siècle*, Bruxelles, f.d.
 100. B. N., lat. 11931 și lat. 14397 (1230—1250), de exemplu.
 101. În notița sa consacrată cărții lui D. D. Egbert, *The Tickhill Psalter*, New York, 1941 (*The Burlington Magazine*, 1941, p. 134), F. Wormald rezumă cu multă concizie această dezvoltare în chipul următor: este inexact că figurile grotești, care apăreau pe margini către mijlocul secolului al XIII-lea, s-ar datora unei creații neașteptate. Fenomenul constă într-o eliberare a ființelor fantastice închise la obârșie în inițiale. La început, numai monștrii alfabetului au fost multiplicați pe bordurile cărții. Artiștii nu au întârziat să îmbogățească tema, însă constituirea marginii gotice, în diversitatea sa, n-a fost realizată înainte de finele secolului al XIII-lea.

CAPITOLUL

5

1. M. R. James, *The Sculptured Bosses in the Cloisters of Norwich Cathedral*, Norwich and Norfolk Archaeological Society, 1911.
2. C. J. P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, Cambridge, 1948, p. 73 și fig. 30.
3. *Ibid.*, p. 65 și fig. 302—319.
4. C. J. P. Cave, *The Roof Bosses in the Nave of Tewkesbury*, *Archaeologia*, 1929.
5. C. J. P. Cave, *Roof Bosses*, fig. 181 și 232.
6. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, Frankfurt pe Main, 1924, pl. 71; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, III, fig. p. 270 și 271.
7. R. Hamann, *Deutsches Ornament*, Marburg, 1924, pl. 27.
8. *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, fig. p. 563.
9. P. Vitry și G. Brière, *Documents de la sculpture française du moyen âge*, Paris, 1904, pl. LXXXVII, 2—6; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, Paris, 1920, fig. 279; O. Schmitt, *Gotische*

- Skulpturen des Freiburger Münsters, Frankfurt pe Main, 1926, fig. 8 și 9.
10. G. J. Witkowski, *L'art profane dans l'église, France*, Paris, 1908, fig. 214.
 11. A. Louis, *L'église Notre-Dame de Hal* (St. Marlin), *Ars Belgica*, VI, Bruxelles, 1936, fig. 114 și 117.
 12. F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1933, p. 85, fig. 46-b, c și d.
 13. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, 1958, p. 417, fig. 2.
 14. A. Boinet, *La sculpture de la cathédrale de Bourges*, Paris, 1912, fig. 25.
 15. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, pl. 66—73 și 175—176; a se vedea și *La Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1957, *La sculpture* de V. Bayer, p. 81 și urm.
 16. E. Maillard, *La sculpture de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1921, pl. XXXII—XXXIX.
 17. M. Aubert, *Les dates de la clôture du choeur de N.-D. de Paris*, *Mélanges Bertaux*, Paris, 1924, p. 20—26.
 18. A. Louis, *op. cit.* și *La décoration sculpturale des chapelles du choeur de l'église Saint-Martin à Hal*, II, *La sculpture brabançonne*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1936, p. 106—115 și R. Hamann, *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrts-Kirche in Hal*, în P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, I, München, 1923, p. 214—246.
 19. L. (Lefrançois-) Pillon, *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907.
 20. H. Focillon, *Apôtres et jongleurs romans* (Etude de mouvement), *Revue de l'art ancien et moderne*, 1929, p. 20.
 21. E. Mâle, *L'art religieux du XIII-e siècle en France*, Paris, 1923, p. 59.
 22. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955, p. 93 și fig. 41, p. 136 și urm., fig. 65 și 68; București, 1975.
 23. Broadclyst, Chagford, North Bovey, Sampford, Courtenay, Selby, South Towton, Spreyton, Tavistock, Widecombe-in-the-Moor.
 24. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880.
 25. L. Labande, *Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV-e siècle*, Marsilia, 1925, p. 175.
 26. B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marburg, 1930.
 27. P. Koechlin et J.-J. Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes au XVI-e siècle*, Paris, 1900, fig. 7 și 8; O. D. Johnston, *Gargouilles*, Troyes, 1910.
 28. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, VI, articolul *Gargouille*, p. 25, fig. 6—7.
 29. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, pl. 52.
 30. *Ibid.*, p. 53—64 și 97—107 și F. Baumgarten, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster*, *Freiburger Münsterblätter*, 1907, p. 1—28.
 31. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, VI, p. 26.
 32. J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, pl. XXII și XXIII; L. B. Bridaham et R. A. Cram, *Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture*, New York, 1930, pl. 59.
 33. B.N., fr. 26036 nr. 4157; comunicare de L. Mirot, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1917, p. 135.
 34. S. Muté, *Cathédrale de Bourges*, Bourges, 1924, Album 5, pl. 211—224.
 35. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, IV, p. 494, fig. 8 bis.
 36. J. Roussel, *La sculpture française, époque gothique*, Paris, f. d. pl. 34.
 37. P. Vitry și G. Brière, *op. cit.*, pl. LXXXIX.
 38. H. du Ranquet, *La cathédrale de Clermont-Ferrand*, Paris, f. d., fig. p. 81; P. Hartmann, *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben*, München, 1910, pl. 17.
 39. F. Michel, *Monuments du Gâtinais*, Lyon, 1879, pl. XX, 2.
 40. *Congrès archéologique de Caen*, I, 1908, pl. p. 175.
 41. L. Bréhler, *L'art chrétien*, Paris, 1918, fig. 86.
 42. A. Lapeyre, *Les chapiteaux historiés de l'église de Deuil*, *Bulletin monumental*, 1938, p. 409.
 43. P. Vitry și G. Brière, *op. cit.*, pl. LXXXIX, 3.
 44. *Ibid.*, pl. CXX, 7, CXXI, 1.

45. H. Focillon, *op. cit.*, a se vedea Dr. Lesueur, *L'église abbatiale Saint-Laumer de Blois*, *Bulletin monumental*, 1923, pl. p. 50.
46. R. Bergius, *Französische und belgische Konsol- und Zwickelplastik im 14. und 15. Jahrh.*, Würzburg, 1936, teză la universitatea din München, fără ilustrații.
47. L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne, les miséricordes des stalles*, Paris, 1910, fig. 26, 27 și 45.
48. F. Bond, *Woodcarving in English Churches*, I. *Misericordes*, Londra, 1910, fig. p. 110.
49. L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 98, de comparat cu fig. 99 din Jurgis Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.
50. L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 47, de comparat cu fig. 89 din *La stylistique ornementale*.
51. L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 116, de comparat cu fig. 873 din *La stylistique ornementale*.
52. L. S. Loomis, *Alexander the Great's Celestial Journey*, *The Burlington Magazine*, 1918, p. 177 și urm.
53. F. André, *Un artiste sculpteur de Bourges au XV-e siècle*, *Notice sur André Supplie ou Suplice*, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne*, Paris, 1886; V. Lafon, *Historique du chœur et monographie des stalles de Villefranche-de-Rouergue*, Rodez, 1889.
54. E. Klebel, *Das alte Chorgestühl zu St. Stephan in Wien*, Viena, 1925, fig. 39, de comparat cu fig. 587, 588, 591 și 592 din *La stylistique ornementale*.
55. F. Bond, *op. cit.*, fig. p. 6, de comparat cu fig. 233—235 din *La stylistique ornementale*.
56. B. von Tieschowitz *op. cit.*, pl. 93 b, de comparat cu fig. 460—465 și 472 din *La stylistique ornementale*.
57. B. von Tieschowitz, *op. cit.*, pl. 64 b. și L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 178.
58. Fr. Bond, *op. cit.*, fig. p. 75; Th Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1875, fig. 56 și R. Ligtenberg, *Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden*, Haga, 1918, pl. XIV.
59. J. Dubois, *Quelques stalles d'églises normandes et picardes et la sculpture sur bois aux XV-e et XVI-e siècles*, *Bulletin de la Société des Amis des Monuments rouennais*, 1913, p. 8.
60. E. S. Prior și A. Gardner, *An Account of Medieval Figure-Sculpture in England*, Cambridge, 1921, fig. 26, 441, 442, 448, 452; J. Evans, *English Art, 1307—1461*, *The Oxford History of English Art*, Oxford, 1949, p. 42^v și pl. 26 a.
61. J. Lusser, *Die Baugeschichte der Kathedrale St. Nicholas zu Freiburg in der Schweiz*, *Oberrheinische Kunst*, 1958, pl. 58, de comparat cu pl. 19 din O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, pl. 19.
62. J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, Esslingen, 1907, fig. 38.
63. Allibaudières, Champigny, Charmont, Grandville, Herbissee, Plancy, Saint-Rémy-Sous-Barbuise, Viapres-le-Grand, a se vedea R. Koeclin și J.-J. Marquet de Vasselot, *op. cit.*, p. 88, nota 6; a se vedea și R. Crozet, *Les églises de la Champagne orientale et méridionale du XIII-e au XVI-e siècle*, *Bulletin monumental*, 1930, p. 372 și J. Thirion, *L'église de Lhutte*, *Congrès archéologique de Troyes*, 1955, p. 206.
64. A. de Baudot, *La sculpture française*, Paris, 1884, pl. XVII.
65. A se vedea Jurgis Baltrusaitis, *La troisième sculpture romane*, *Mélanges Gantner*, *Formositas romanica*, Frauenfeld, 1958, p. 48—84.
66. E. Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, IV, Paris, 1882, p. 181 și urm., fig. 628.
67. P. Vitry și G. Brière, *op. cit.*, pl. CXXVI, fig. 2 și 6.
68. J. Verrier, *Essai archéologique sur St-Séverin*, *Position des thèses de l'Ecole des Chartes*, Paris, 1912, p. 92.
69. A. Gasté, *Un chapitre de Saint-Pierre de Caen*, Caen, 1887.
70. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, p. 678.
71. *Congrès archéologique de Caen*, I, 1908, p. 337 și 2; R. Gobillot, *La cathédrale de Sées*, Paris, 1937, p. 37 și 38.

72. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen der Strassburger Münsters*, pl. 159—166, a se vedea și Ch. Cahier, *Du Bestiaire: Strasbourg*, în *Nouveaux mélanges d'archéologie*, Paris, 1874.
73. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, p. 64, fig. 9.
74. C. E. Keyser, *Sculptured Grottoes in Churches near Banbury*, *The Antiquaries Journal*, 1924, p. 1—10, pl. I—XIV; A. Gardner, *English Medieval Sculpture*, Cambridge, 1951, p. 191.
75. E. K. Prideaux, *The Carving of the Medieval Instruments in Exeter Church*, *Archaeological Journal*, 1915, p. XII și XIII.
76. E. Fleury, *op. cit.*, IV, fig. 651; D. Ramé, *Sculptures décoratives, motifs d'ornementation*, Paris, 1864, pl. 71.
77. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, p. 679.
78. A. de Baudat, *op. cit.*, pl. XIII; J. Roussel, *op. cit.*, pl. 15.
79. A. Boinet, *op. cit.*, p. 11.
80. Mormintul lui Lichtenberg, (mort în 1299), O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, pl. 180.
81. E. S. Prior și A. Gardner, *op. cit.*, fig. 440.
82. A. de Caumont, *Rudiments d'archéologie*, Paris, 1851, fig. p. 482.
83. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, V, p. 473.
84. *Congrès archéologique de Reims*, 1911, pl. p. 42; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, p. 116; A. Pugin, *Gothic Ornaments*, Londra, 1916, pl. 26 și 27.
85. A. Loisel, *La cathédrale de Rouen*, Paris, f. d., fig. 69.
86. J. de Lahondès, *Les monuments de Toulouse*, Toulouse, 1920, fig. 200, poarta casei nr. 1, strada Languedoc.
87. J. Vallery-Radot, *La cathédrale de Bayeux*, Paris, f. d., p. 114.
88. M. Jusselin, *Une maison du XIII-e siècle au cloître de Chartres*, *Bulletin monumental*, 1911, p. 351—391.
89. Desene publicată de H. Chabeuf, *La Maison du Miroir à Dijon*, *Revue de l'art chrétien*, 1899, p. 112—118.
90. *Congrès archéologique de Reims*, fig. p. 361; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française, Architecture civile et militaire*, Paris, 1904, fig. 117.
91. G. Desdevises du Désert și L. Bréhier, *Riom, Mozat, Volvic*, Paris, 1932, p. 120.
92. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 461.
93. A. Grisbach, *Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrh., ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der nordischen Renaissance*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, p. 207, și urm.; W. Körte, *Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrh.*, Leipzig, 1930; J. de Jong, *Architectuur by de Nederlandsche Schilders voor de Hervorming*, Amsterdam, 1934.
94. E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*, *The Art Bulletin*, 1935, p. 449.
95. A. Grisbach, *op. cit.*, p. 257.
96. Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles, 1939, fig. 29, 55 și 141.
97. M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, III, *Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925, fig. 34 și 99.
98. H. Hildebrandt, *Die Architektur bei Albrecht Altdorfer*, Strasbourg, 1908, fig. 6.
99. W. Schöne, *Die Versuchungen des Heiligen Antonius, ein wenig bekanntes Bild im Escorial*, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1936, fig. 7.
100. E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*.
101. M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, II, *Roger van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924, fig. 80.
102. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, fig. 75, 76, 82, 83, 91, 92, 96.
103. În *Annunciation Friedsam*, maimuța simbolizează Căderea în Păcat și Vechiul Testament (E. Panofsky, *op. cit.*, și H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, *Studies of the Warburg Institute*, 20, Londra, 1952, p. 116). În *Fecioara Cancelarulul Rolin*, imaginile biblice ale degradării omului — Izgonirea din Paradis, Sacrificiul lui Abel, Uciderea lui Cain, Befa lui Noe se află în partea dinspre cancelar, în timp

ce imaginile Invierii — *Ester în fața lui Assureus*, sau despre virtuți — *Dreptatea lui Traian*, sînt sculptate în partea dinspre *Fecioară* (Ch. de Tolnay, *op. cit.*, p. 50, nota 67 și E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 133 și urm.)

104. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, p. 25 și E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*.
105. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, p. 29, 30.
106. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 131—140.
107. Jurgis Baltrušaitis, *Aberații, Patru escuri privind legenda formelor*, Paris, 1957, București, 1972.
108. Jurgis Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic*, p. 282.
109. L. von Balduss, *Hans Memling*, Viena, 1942, p. 63, și 64.
110. M. Guillaume-Linphity, *Hans Memling, La chasse de sainte Ursule*, Paris, 1939.
111. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, 1945, p. 93 și urm.
112. Ospedale degli Inocenti și S. Spirito de la Florența au fost începute de Brunelleschi în 1421 și 1435.
113. A se vedea C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, p. 775.
114. M. P. Coquelle, *Les clochers romans de l'arrondissement de Dieppe*, *Bulletin archéologique*, 1905, p. 154.
115. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, I, p. 93 și 97.
116. L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, I, *La formation de l'idéal classique, La Renaissance*, Paris, 1943, p. 71 și 112.
117. P. Vitry și G. Brière, *Documents de sculpture française, Renaissance*, Paris, 1911, pl. XIX, 4 și 5; C. Martin, *La Renaissance en France, l'architecture et la décoration*, Paris, f. d., pl. XXIX.
118. P. Vitry și G. Brière, *Renaissance*, pl. VIII, 6 și XXVI, 6; C. Martin *op. cit.*, pl. XXXVII.
119. Titlu dat deseori sculptorilor și meșterilor timplari din prima Renaștere, de exemplu Nicollas Castille, *menuyssier, tailleur d'antique*, de la Gaillon. A se vedea A. Deville, *Comptes de dépenses de la construction du Château de Gaillon*, Paris, 1850, p. 244, 245 și 249.

CAPITOLUL

6

1. Cuvintele *drollerie*, *drôlerie* (*Histoire d'une drollerie facétieuse*, gravură de F. Desprez, c. 1565; *Les plus belles figures et drôleries de la Ligue*, culegere alcătuită de P. de l'Estolle, sfîrșitul secolului al XVI-lea), *drôlatique* (*Songes drôlatiques de Pantagruel*, 1565), *drôles*, *drolles* (Inventar după moartea lui Richard Breton, 1572) devin deosebit de frecvente în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, aplicîndu-se la imagistică. A se vedea J. Adhémar, *Catalogue de l'exposition de l'estampe satirique et burlesque en France à la B. N.*, 1950 (polycopie), nr. 19, 20 și 26, și J. Porcher, *Les songes drôlatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVI-e siècle*, Paris, 1959, pl. XXIV.
2. A se vedea cuvîntul *Babouin* în *Larousse pour tous*.
3. J. Evans, *English Art, 1307—1461, the Oxford History of English Art*, Oxford, 1949, p. 38—44.
4. J.-C. Dickenson, Recenzia lucrării citată de J. Evans, în *The Antiquaries Journal*, 1951, p. 91, nota 1. Textul a fost publicat de prof. Owst în *The Liverpool Review*, IX, mai 1934, p. 150.
5. Migne, P. L., 182, col. 916.
6. H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, Studies of the Warburg Institute*, 20, Londra, 1952 p. 163—198.
7. Chrestien de Troyes, *Cligès*, ed. W. Foerster, Halle, 1888, versurile 3848—3859.
8. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, 1956, p. 119 și urm. Pentru izvoarele literare în general, a se vedea M. Th. Bergenthal, *Elemente der Drôlerie und ihre Beziehungen zur Literatur*, Berlin, 1934.

9. Th. Wright, *The Anglo-latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*, I, Londra, 1872, p. 308. *Fatrasles d'Arras*, din secolul al XIII-lea și *Sottes Chansons* din Valenciennes de la începutul secolului al XIV-lea, au fost puse în corelație cu o temă a lumii de-a-ndoaselea, un om ciocnind ouă, care apare printre năzdrăvăniile marginale ale mai multor manuscrise flamande și din nordul Franței, a se vedea L.M.C. Randall, *A Medieval Slander*, *The Art Bulletin*, 1960, p. 25—38.
10. C. Müller-Fraureuth, *Die deutsche Lügendichtungen bis auf Münchhausen*, Halle, 1881. Apropierea între *Lügendichtungen* și decorul manuscriselor a fost făcută de H. W. Janson, *op. cit.*, p. 163.
11. G. Roethe, *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, Leipzig, 1887, p. 403.
12. L.M.C. Randall, *Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination*, *The Art Bulletin*, 1957, p. 97—107.
13. A se vedea J. A. Moscher, *The Exemplum in the Early Religious and Didactic Literature of England*, New York, 1911; J.-Th. Welter, *La tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti*, *Recueil d'exempla compilé en France à la fin du XIII-ea siècle*, Toulouse, 1926; de același autor, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Toulouse, 1927, și *Un Nouveau recueil franciscain d'exempla de la fin du XIII-e siècle*, Paris, 1930.
14. Th.-F. Crane, *The Exempla of Illustrative Stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, Londra, 1890.
15. H. W. Janson, *op. cit.*, p. 165 și urm.
16. M. R. James, *The Romance of Alexander, A Collotype Facsimile of m.s. Bodley, 264*, Oxford, 1933, pl. 130, 137, 152, 188.
17. Nu am putut consulta teza lui N. Wissgott, *Die Drölerie in europäische Hs. vom Ende des 13. bis zum Beginn de 16. Jahrh.*, Viena, 1933 (dactilografiată), nici pe aceea a lui L.M.C. Randall, *Gothic Marginal Illustrations, Iconography, Style and Regional Schools in England, North France and Belgium, 1250—1350*, Diss. Radcliffe, 1955, din care articolul din *The Art Bulletin*, 1957, dă un rezumat.
18. Brit. Mus., Add. 24686; E. Maunde Thompson, *English Illuminated Manuscripts*, Londra, 1895, pl. 12; G. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, 2 serii, Londra, 1909, pl. 6; J.A. Herbert, *Illuminated Manuscripts*, Londra, 1911, pl. XXIV.
19. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 102.
20. E. G. Millar, *The Library of Chester-Beatty, A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, II, Oxford, 1930, p. 75, pl. CXXVI.
21. Bruxelles, B. R., 9961—9962; J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Harlem, f.d.
22. S. C. Cockerell și M. R. James, *Two East Anglian Psalters at the Bodleian Library, Oxford, The Ormesby Psalter, ms. Douce 366 and the Bromholm Psalter, Ms. Ashmole 1523*, The Roxburghe Club, 1926.
23. G. Warner, *Queen Mary's Psalter, Miniatures and Drawings by an English Artist of the XIIIth Century, Reproductions from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum*, Londra, 1912.
24. Brit. Mus., Cotton Julius A. VI; a se vedea O. Koseleff, *Representation of the Months and Zodiacal Signs in Queen Mary's Psalter*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1942, p. 82 și urm.
25. A se vedea Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955, (cap. I și II) și București, 1975.
26. New York, Publ. Library, Spencer coll., 26; D. D. Egbert, *The Titekhill Psalter and related Manuscripts. A School of Manuscript Illumination in England during the early Fourteenth Century*, New York, 1940.
27. Oxford, Christchurch; M. R. James, *The Treatise of Walter de Milemete de Nobilitatibus Sapientibus et Prudentibus Regum*, The Roxburghe Club, 1913.
28. Brit. Mus., Add. 42130; E. G. Millar, *The Luthrell Psalter*, Londra, 1932.
29. E. G. Millar, *The Bohun Manuscripts, A Group of Five Manuscripts executed in England about 1370 for Members of the Bohun Family*, The Roxburghe Club, 1936; H. J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften, 2. Englische und französische Handschriften des XIV. Jahrh. in Beschreibendes Verzeichniss, VIII*, Leipzig, 1936, p. IV—VIII.

30. B.N. lat. 8892 și 17326, lat. 15467, lat. 16722; Brit. Mus. Add. 17341, Add. 38114; Viena, cod. 1125.
31. Montpellier, Facultatea de Medicină, ms. 196. Documentația noastră asupra figurilor groțesti marginale franceze a putut fi îmbogățită datorită expoziției manuscriselor cu pictură de la Biblioteca națională în 1955 și extremei amabilități a D-lui Jean Porcher, căruia îi exprimăm aici gratitudinea noastră.
32. B.N., lat. 1023, Breviar zis al lui Filip cel Frumos, înainte de 1296; Arsenal, 590, Biblia celestinilor din Paris, primii ani ai secolului al XIV-lea.
33. B. N., lat. 3893; a se vedea Catalogul expoziției 1955, nr. 32.
34. B.N. lat. 10483.
35. Muzeul Jacquemart-André, ms. 1, fo. 83^v.
36. Vechea colecție Rotschild, actualmente la Metropolitan Museum din New York; L. Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, 1910; J. J. Rorimer și H. Bober, *The Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France*, New York, 1957.
37. Oxford, Douce, 5—6; C. Nordenfalk, *Französische Buchmalerei, 1200—1500*, *Kunstchronik*, 7, 1956, p. 183. O pagină a acestui manuscris este reprodusă de L.M.C. Randall, *Exempla*, fig. 9.
38. B.N., lat. 1052.
39. B.N., fr. 95
40. B.N., lat. 1076
41. Marsilia, 111, și B.N., lat. 14284; J. Billioud, *Très anciennes Heures de Théroutanne à la Bibliothèque de Marseille, Les Trésors des Bibliothèques de France*, V, 1935. A se vedea J. Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, fig. 7.
42. B.N., Smith-Lesouef, 20.
43. B.N., fr. 2754, Guillaume de Tyr, considerat de J. Porcher ca fiind apropiat de Robert de Borron (B.N., fr. 95); B.N., lat. 16260, Biblie picardă; Cambrai, 233; Cartea de rugăciuni de la Saint-Aubert din Cambrai.
44. Arras, 139, Culegere de lucrări didactice, 1278—1300; B.N., lat. 1328, Psaltire și *Livre d'Heures* pentru orașul Arras, C. 1300; Arras, 639, Breviar de la Saint-Vaast, și Arras, 717, Breviar din Arras, de aceeași mină, începutul secolului al XIV-lea; B.N., lat 13260, Psaltire și *Livre d'Heures* pentru Saint-Amand, începutul secolului al XIV-lea.
45. B.N. lat. 10435; Abbé v. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, II, Paris, 1940—1941, p. 95 și *Catalogul expoziției 1955*, nr. 68.
46. Cambrai, 87.
47. Cambrai, 102—103, începutul secolului al XIV-lea; Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1934, p. 194, și urm.
48. Oxford, Bodley, 264; M. R. James, *The Romance of Alexander*, pentru personajele deghizate a se vedea fo^v 21, 70, 71^v, 110, 117^v și 181^v.
49. Arras, 869, (Quicherat, 223); Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux manuscrits des Bibliothèques de France*, II, Paris, 1937, p. 429 și urm.
50. Arsenal, 5218; H. Martin, *Un caricaturiste au temps du roi Jean, Piérart dou Tiet, Gazette des Beaux-Arts*, 1909, p. 89 și urm.
51. ms. este împărțit între British Museum (Add. 36684) și Pierpont Morgan Library (ms. 754); Th. Belin, *Les Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925.
52. Reims, 39—42.
53. Huddersfield, colecție particulară; E.S. Dewick, *The Metz Pontifical, A Manuscript written for Reinald von Bar, Bishop of Metz (1302—1316)*, Londra, 1902; M.R. James, *A Descriptive Catalogue of Fifty Manuscripts from the Collection of H. Yates Thompson*, Cambridge, 1892, p. 142 și urm. și Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, IV, p. 300 și urm., pl. XXII—XXIV, Breviar împărțit între colecția Yates Thompson și Biblioteca din Verdun, 107.
54. M. R. James, *A Descriptive Catalogue*, p. 147—148.
55. Frankfurt, Kunstgew. Bibl., Esrg. 4246, 16; G. Swarzenski și R. Schilling, *Die illuminierte Handschriften des Mittelalters und*

- der Renaissance in Frankfurter Besitz*, Frankfurt pe Main, 1929, pl. XXX.
56. B.N., lat. 1403 și Arsenal, 570.
 57. B.N., lat. 17336; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, II, p. 214 și urm., pl. XLV—XLVIII.
 58. Lista principalelor manuscrise germane cu ciudățenii este dată de R. Schilling, în articolul său *Drölerie* din *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, 1958, p. 579. A se vedea și H. Weigelt, *Rheinische Miniaturen*, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1924, fig. 2,5 și 6 și P. Clemen, *Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes*, *ibid.*, fig. 15; G. Swarzenski și R. Schilling, *op. cit.* pl. XXXII și XXXIII.
 59. G. Witzhum, *Die rheinische Malerei zu Anfang des XIV. Jahr.*, Leipzig, 1907; P. Clemen, *op. cit.*, p. 50.
 60. H. Swarzenski, *Beiträge zur niederrheinischen Buchmalerei, in der Übergangszeit von romanischen zum gotischen Stil*, Berlin, 1934, p. 124.
 61. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass. 1953, p. 31.
 62. Bordeaux, 7; J. Billioud, *Manuscripts à enluminures exécutés pour les Bibliothèques provençales*, *Encyclopédie Départementale des Bouches-du-Rhône*, II, Marsilia, 1924, p. 15 și pl. X.
 63. G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of Dyson Perrins*, II, Oxford, 1920, pl. XCVIII; *the New-Paleographical Society*, VI, Londra, 1908, p. 141.
 64. J. Evans, *English Art, 1307—1461*, *The Oxford History of English Art*, Oxford, 1949, p. 9.
 65. P. Durrieu, *Oderisi da Gubbio et ce qu'on appelait, au temoignage de Dante, l'art de l'enluminure*, *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Isle de France*, LII, 1915, p. 155—170; P.D.'Ancona, *l'Arte di Oderisi da Gubbio*, *Dedalo*, II, 1921, p. 89 și urm., a se vedea de același, *La miniature italienne*, Paris, 1925, p. 15.
 66. M. Dvorák, *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Buchmalerei des Trecento*, *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband*, VI, 1901, p. 803—804.
 67. A se vedea *Pontifical* de Guillaume Durand, episcop de Mende, ms. 143 din Biblioteca Sainte-Geneviève, de origine italiană, și *Libre des propriétés des choses de Barthélemy l'Anglais*, în provençală, (*ibid.*, ms. 1029), puternic italianizată.
 68. B.N., lat. 10527.
 69. E. W. Tristram, *English Medieval Painting*, Pantheon, 1927, pl. 55.
 70. M. R. James, *An English Medieval Sketch-Book no. 1916 in the Pepysian Library*, *Magdalen College, Cambridge, The Walpole Society*, XIII, 1924—1925.
 71. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française, Architecture civile et militaire*, I, Paris, 1929, fig. 104.
 72. P. Clemen, *op. cit.*, fig. 9—16; P. Olles, *Die Wandmalerei auf dem Chorschranken des kölnen Domes*, Bonn, 1929.
 73. P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern*, Düsseldorf, 1916, p. 524, fig. 372 și 373.
 74. M. de Saulcy, *Les Templiers de Metz*, *Revue archéologique*, 1849, fig. p. 616. A se vedea și Ch. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, I, *Curiosités mystérieuses*, Paris, 1874, fig. p. 115.
 75. P. Gélis-Didot și H. Lafilée, *La peinture décorative en France du XI-e au XVI-e siècle*, Paris, f.d., pl. 31, fig. B.
 76. L. Bruguer-Roure, *Les plafonds peints du XV-e siècle dans la Vallée du Rhône*, *Congrès archéologique du Montbrison*, 1885, pl. p. 324.
 77. L. Grodecki, *Sainte-Chapelle de Paris* și J. Lafond, *Notre-Dame de Paris*, în *Corpus Vitrearum Medit Aevi, France*, vol I, Paris, 1959, p. 16—17, 78, 275, 293—294, 335—336.
 78. L. F. Day, *Windows*, Londra, 1909, fig. 161; L. Lefrançois-Pillon și J. Lafond, *L'art du XIV-e siècle en France*, Paris, 1954, p. 196 și pl. XLI; J. Lafond, *Les vitraux de Jumièges*, în L. Jouen, *Jumièges à travers l'histoire*, Rouen, 1937, fig. 21 și 22.

79. P. Biver și E. Jocard, *Le vitrail civil au XIV-e siècle. Bulletin monumental*, 1913, p. 263 și pl. III. Muzeul Cluny posedă o bucată de vitraliu cu un compozit de om și animal.
80. E. Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, IV, Paris, 1882, fig. 595; L. Lefrançois-Pillon și J. Lafond, *op. cit.*, p. 228 și pl. XLVIII.
81. Pentru introducerea și propagarea acantei italiene în decorul marginal, a se vedea L.M.J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande, Le Mécénat de Philippe le Bon, Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1959, p. 15.
82. P. Durrieu, *Heures de Turin*, Paris, 1902, pl. XXXVII.
83. Bruxelles, B.R., 10772 și Paris, Arsenal, 5087; Datorăm amabilității lui J. Porcher accesul la toate manuscrisele flamande expuse la Biblioteca națională în 1959.
84. Viena, cod. 1857, F. Winkler, *Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jahrh. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 1915, pl. VII și XII, fig. 1 și 18; P. Durrieu, *Livre de Prières peint pour Charles le Téméraire par son enlumineur en titre, Philippe de Mazerolles, Monuments Piot*, XXII, 1916, fig. 6 și 10, pl. X—XIII; B.N., fr. 331 și Chatsworth, ms. 7535, nr. 158 și 160 din Catalogul de L.M.J. Delaissé. Identificarea lui Philippe de Mazerolles cu Liévin van Lathem este confirmată de A. de Schrijver, în teza sa de la universitatea din Gand, *De miniaturisten in dienst von Karel de Stout*, 1957 (nepublicată), referință a lui Delaissé, *op. cit.*, p. 102.
85. Haga, B.R., 131 G. 4; A. W. Byvanck și G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV-e, XV-e et XVI-e siècles*, Haga, 1922, pl. 95—97.
86. Dresda, A. 311; F. Winkler, *Der Brüger Meister des Dresdener Gebetbuches und seine Werke, Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1914 și, același autor, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrh.*, Leipzig, 1925, pl. 5; Geneva, B. 4, 76; H. Aubert de la Rüe, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque de Genève, Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1912, pl. XLV.
87. B. N., lat. 9473; Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927, pl. LVIII—LXIII. Pentru ramificațiile burgunde, a se vedea *Cartea de rugăciuni de la Saint-Etienne din Dijon*, B.N., lat. 879; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et Missels des Bibliothèques publiques de France*, Paris, 1924, pl. XCVIII, XCIV și Pontifical al lui Antoine de Chalon, episcop de Autun (1483—1500), Autun, 129; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, pl. XIC—CXII.
88. Mazarine, 1581; G. Ritter și J. Lafond, *Manuscrits à peintures de l'école de Rouen*, Paris, 1913, pl. XLV.
89. München, Cond. Gall. 369; P. Durrieu, *Le Boccace de Munich*, München, 1909, pl. III și XXV.
90. B. N., lat. 13305; K. G. Perls, *Jean Fouquet*, Paris, 1940, fig. 218—231.
91. *Cetatea Domnului*, B. N., fr. 18—19, Haga, Muzeul Meermanno-Westreenlen, 11 și Nantes, 8; A. de Laborde, *Cité de Dieu*, Paris, 1909, pl. XLVII—LXIX și LXXII—CIV.
92. Pentru antecedentele italiene și modul cum se formează *trompe l'oeil* marginal în Franța și în Nord, a se vedea O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, Londra, 1948, p. 29.
93. B.N., lat. 1314; Abbé V. Leroquais, *Breviarele*, pl. XCIII și XCVII.
94. J. Destrée și P. Bautier, *Les Heures dites da Costa*, Bruxelles, 1929.
95. F. Courboin, *Histoire de la gravure en France*, I. *Des origines à 1860*, Paris, 1923, pl. 41, 42, 53, 54, 94, 95.
96. A. Chastel, *La Renaissance fantastique, L'Œil*, septembrie 1956, p. 34—41. A se vedea și Kayser, *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hamburg, 1957.
97. R. Berliner, *Ornamentale Verlag-Blätter des 15. bis 18 Jahrh.*, I, Leipzig, 1926, pl. 18, 21, 24, 30, 31, 37.

98. Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV-e siècle et du commencement du XVI-e*, Paris, 1907, I, fig. p. 57 și 393, II, fig. p. 50, 137 și 160.
99. A se vedea pentru Franța, J.-J. Marquet de Vasselot, *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *Bulletin monumental*, 1927, p. 364 și urm., și R. Schneider, *Notes sur les livres à gravures et la décoration de la Renaissance en Normandie*, *Mélanges offerts à H. Lemonnier par la Société de l'Art français*, Paris, 1913, p. 126—141; Pentru Germania, A. Brinckmann, *Die praktische Bedeutung der Ornamentstilische für die deutsche Frührenaissance*, Strasbourg, 1907.
100. Arsenal, 5212; H. Martin și Lauer, *Les principaux manuscrits peints de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1926, p. 28.
101. M. Silvestre, *Collection de facsimilés d'écritures*, Paris, 1841, pl. 75.
102. Arhivele naționale, J. 401; E. Guilloit, *L'ornementation des manuscrits du moyen âge*, II, Paris, f.d.
103. Viena, cod. 1599; K. Holter și K. Oettinger, *Manuscrits allemands de la Bibliothèque nationale de Vienne*, *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1937, pl. X.
104. P. Clemen, *op. cit.*, în *Wallraf-Richartz, Jahrbuch*, 1924.
105. W. Köhler, *Die Karolingischen Miniaturen, I, Die Schule von Tours*, Berlin, 1930, pl. 1, 7 b și c.
106. B.N., lat. 5 și lat. 5301. A se vedea J. Porcher în *L'art roman à Saint-Martial de Limoges*, Limoges, 1950, fig. 3—5.
107. S.C. Cockerell, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Illuminated Manuscripts*, II, Londra, 1908, ms. 46, pl. p. 20, secolul al XIV-lea.
108. A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, II, Berlin, 1936, pl. 134, 1380—1384 și pl. 144, 1383.
109. G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of Dyson Perrins*, Oxford, 1920, pl. CXV, 1312; R. Forrer, *Unedierte Federzeichnungen Miniaturen und Initialen des Mittelalters*, II, Strasbourg, 1907, pl. XXVIII—XXX, c. 1400. Pentru seria renano-elvețiană, a se vedea E. J. Beer (*Beiträge zur obberheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahr. unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*, Basel și Stuttgart, 1959), care reunește în jurul lui Graduel de Dyson Perrins, achiziționat în 1958 de Landesbibliothek din Zürich, o importantă familie de manuscrise, punând-o în corelație cu celelate grupe.
110. München, Clm, 23056, prima jumătate a secolului al XIV-lea. E. Stollreither, *Bildnisse des IX—XVIII. Jahrh. aus Handschriften der bayerischen Staatsbibliothek*, I, München, 1928, pl. 34 și 35; Bamberg A. 1, 1389—1390, B. Kurth, *Fragmente aus einem gotischen schriftmusterbuch in der Universitätsbibliothek zu Würzburg*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 1915, fig. 138—141.
111. E. Kloss, *Das Breslauer Evangelistar R. 509*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1928, fig. 4, 1320—1330.
112. Praga, XIII, A. 12, *Liber Viaticus*, de Johann von Neumarkt, 1353—1364; M. Dvorák, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 1901, fig. 23.
113. Viena, cod. 2352, *Tratatul astronomic al lui Venceslas al IV-lea*, 1390—1400; J. von Schlosser, *Die Bilderhandschriften Königs Wenzel IV*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 1893, pl. XXV.
114. Viena, cod. 1182; E. Trenkler, *Das Evangeliar des Johannes von Troppau*, Viena, 1948, pl. II, VI și VIII.
115. L. Kaemmerer, *Ein Spätgotisches Figurenalphabet im Berliner Kupferstichkabinet*, *Jahrbuch des kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1897, p. 216—222; J. Springer, *Gotische Alphabete*, Berlin, 1897, pl. I—XII.
116. Mählingen, I, 3; H. Jerchel, *Die Bayerische Buchmalerei des 14. Jahrh.*, *Münchener Jahrbuch der bildenen Kunst*, 1933, p. 106 fig. 40.

117. Bergamo, cod VII; B. Kurth, *Ein Gotisches Figurenalphabet aus dem Ende des 14 Jahr. und der Meister E. S. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1912, fig. 1—4.
118. B. Kurth, *Fragmente aus einem gotischen Schriftmusterbuch*, fig. 136 și 137.
119. J. Springer, *op. cit.*, fig. p. 5, mormîntul lui Wilhelm von Thannhausen, abate de Ursberg.
120. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XIX, *Die Strassburger Drucker*, I, Leipzig, 1936, fig. 660. Desenul unui maestru din Verona de la sfîrșitul secolului al XV-lea dă o altă variantă cu un pitic și un Silen* în loc de oameni sălbatici, B. Kurth, *Ein gotisches Figurenalphabet*, fig. 16.
121. Începînd din 1481 Martin Schotte, din 1482 Heinrich Knoblochzer, din 1500 Johannes Schott, din 1505 Mathias Hupfuff, a se vedea W. L. Schreiber, *Manual*, nr. 2000 și P. Kristeller, *Die Strassburger Buchmalerei im XV. und im Anfang des XVI. Jahrh.*, Leipzig, 1888, p. 20—24.
122. W. Buhler, *Kupferstichalphabet des Meister E. R., Neuste illustrierte Welt-Chronik für 1499*, Strasbourg, 1934.
123. H. J. Hermann, *Die illuminierten Handschriften in Tirol*, în *Beschreibendes Verzeichnis* de Wickhoff, I, Leipzig, 1905, nr. VIII, p. 120, fig. 36.
124. C. Benziger, *Initialen des Meisters I.H.V.G. in einer Gratienausgabe von 1471 der Stadtbibliothek zu Bern* (inc. 1. 3), *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1913, p. 51 și urm. S-dragonii, pe întreaga pagină, figurează în două manuscrise ieșite din oficina lui Jean Hielot, la Lille, către mijlocul secolului al XV-lea, a se vedea L.M.J. Delaissé. *op. cit.*, nr. 80 și 81 din Catalog, pl. 35.
125. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, V, *Die Drucke von Johann Zainer in Ulm*, Leipzig, 1923, fig. 101.
126. P. Kristeller, *op. cit.*, fig. 3 și 4.
127. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XIX, *Die Strassburger Drucker*, I, fig. 67 b și 79.
128. W. L. Schreiber, *Manual*, nr. 3483; A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, IX, *Die Drucker in Esslingen*, Stuttgart, Leipzig, 1926, fig. 407—413; W. Bühler, *Heinrich Mang, der Hausbuchmeister*, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1931, fig. 13—19.
129. J. Springer, *op. cit.*, pl. XIII—XVI; C. Dodgson, *Grotesque Alphabet of 1464*, Londra, 1899 și *Two Woodcut Alphabets of the Fifteenth Century*, *The Burlington Magazine*, 1910, p. 362; Th. Musper, *Das Original des gotischen Figurenalphabets von 1464*, *Die graphischen Künste*, 1928, p. 98—101; W. Bühler, *Aus der ABC-Stube der Kultur*, *Holzschnitte von 1464*, Strasbourg, 1933.
130. M. Lehrs, *Der Meister mit den Banderollen*, Dresda, 1886, p. 8—10, pl. IV și *Übergotische Alphabete*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 372 și urm.
131. Oxford, Ashmole 1504; L. Kaemmerer, *op. cit.*, fig. 1.
132. B. N., lat. 1173; Abbé V. Leroquais, *Ceasloavele*, I, p. 104.
133. J. Renouvin, *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et l'Allemagne*, Paris, 1860, p. 168 și urm.; A. Blum, *Des rapports des miniaturistes français avec les premiers artistes graveurs*, *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 360.
134. B.N. lat. 9438, fo 57^v și 60; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les Missels*, pl. XXXIII; J. Porcher, *Le Sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges*, Paris, 1953, pl. VII.
135. R. Grand, *Le château de Josselin*, Paris, 1930, p. 42.
136. O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, Londra, 1908, fig. 115, 126, 195, 196, 199, 206, 227, 242.
137. M. Gelsberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, XXVIII, München, 1927, pl. 22.

* În mitologia frigiană, duh al izvoarelor și al fluviilor, tată al satirilor, cel care l-a hrănit pe Dionysos (N. Tr.).

1. E. Baumeister, *Formschnitte des XV. Jahrh. in der Sammlungen des fürst. Hauses Oettingen-Wallenstein zu Mailingen*, I, Strasbourg, 1913, fig. 21; P. Kristeller, *Holzschnitte im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin*, II, Berlin, 1915, fig. I; a se vedea Jurgis Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris, 1939, p. 51—52.
2. A. Schramm, *Luther und die Bibel*, Leipzig, 1933, pl. 138.
3. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, II, *Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg*, Leipzig, 1920, fig. 291.
4. Nantes, 8; A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris, 1899, p. 443, pl. XII.
5. Bruxelles, B. R. 9047; F. Winkler, *Simon Marmion als Miniaturmaler*, *Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1913, p. 261, fig. 13 și 14; E. Michel, *A propos de Simon Marmion*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, fig. p. 151.
6. Chicago, Art Institute; Ch. Sterling, *La peinture française, Les Primitifs*, Paris, 1938, fig. 176.
7. Luvru; L. von Baldass, *Hans Memling*, Viena, 1942, pl. 118.
8. H. Tietze și E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, II, *Der Reife Dürer*, Basel, 1937, nr. 424, fig. 424.
9. Chantilly; P. Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904, pl. XVIII.
10. Pentru macrocosm și omul zodiacal, a se vedea H. Bober, *The Zodiacal Miniature of the Très Riches Heures of the Duc of Berry — its Sources and Meaning*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1948, p. 1 și urm.; F. Saxl, *Lectures*, Londra, 1957, *Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures*, p. 58—72.
11. F. Saxl, *op. cit.*, *Illustrated Medieval Encyclopedias*, p. 242 și urm.
12. G. Saxl și E. Panofsky, *Classical Mythology in Medieval Art*, *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, New York, 1933.
13. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955, p. 251 și urm.
14. Leipzig, B. U., 665, *Speculum Virginum*; R. Bruck, *Die Malereien und Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresda, 1906, p. 234, fig. 148.
15. Retablul Mielului Mistic, *Fecioara de la Dresda*, *Fecioara canonicului van der Paele*; Ch. de Tolnay, *Le maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Bruxelles, 1938, p. 62, 65, 67 și M. Meiss, *Light as Form and Symbol in some Fifteenth Century Paintings*, *The Art Bulletin*, 1945, p. 180.
16. Jurgis Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne*, p. 42 și urm.
17. H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, Leipzig, 1925, fig. 118.
18. B. Landry, *L'idée de chrétienté chez les scolastiques du XIII-e siècle*, Paris, 1929, p. 111—112.
19. W. L. Schreiber, *Holzschnitte, Metallschnitte, Teigdrucke aus dem Herzoglischen Museum zu Gotha ...*, Strasbourg, 1928, p. 15.
20. Ch. Sterling, *op. cit.*, fig. 180 și Ph. Verdier, *L'art religieux*, Paris, 1956, fig. p. 101.
21. Giotto, *Judecata de apoi* (Padova, c. 1305); Orcagna, Retablul Strozzi (Florența, 1354—1357); Jacopo di Cione, *Încoronarea Fecioarei* (Vatican, sfârșitul secolului al XIV-lea); Paolo di Giovanni Fei, *Trinitatea* (Neapole, sfârșitul secolului al XIV-lea); Sassetta, *Apoteoza sfântului Francisc* (colecția Berenson, 1437—1444).
22. Rotterdam, Muzeul Boymans-van Beuningen; H. Gerson, *Van Geertgen tot Frans Hals*, Amsterdam, 1950, p. 12.
23. Maître de la Glorification de la Vierge, Worms; H. Reiners, *op. cit.*, fig. 113.
24. Brit. Mus., Add. 37421; E. Millar, *Exposition des manuscrits français au British Museum*, Paris, 1933, pl. LV.
25. H. Focillon, *Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 27, fig. 7.
26. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 453.
27. H. Reiners, *op. cit.*, fig. 196, 220, p. XXXII, XXXVII.
28. Exemple pentru frescă: Saint-Aignan, pentru vitraliu: Poitiers, pentru sculptură: Jenson-la-Pallue.
29. Dagobert Frey (*Gotik und Renaissance*, Augsburg, 1929, p. 20—28) a fost primul care a semnalat paralelismul între evoluția

- cartografiei și aceea a concepțiilor formale la artiștii din evul mediu.
30. M. de Santarem, *Essai sur l'histoire de la cosmographie et de la cartographie*, Paris, 1849; J. Lelevel, *Géographie du moyen âge*, Bruxelles, 1852; R. V. Tooley, *Maps and Map-Makers*, Londra, 1949; L. Bagrow, *Geschichte der Kartographie*, Berlin, 1951.
 31. K. Miller, *Mappae Mundi, die ältesten Weltkarten*, VI, Stuttgart, 1898, p. 108 și urm.; J. Oliver Thompson, *History of Ancient Geography*, Cambridge, 1948, p. 332—334; G. R. Crone, *Maps and their Makers*, Londra, 1953, p. 24.
 32. K. Miller, *op. cit.*, III, p. 116—122; R. Uhden, *Zur Herkunft und Systematik der Mittelalterlichen Weltkarten*, *Geographische Zeitschrift*, 1931, p. 321 și urm.; E. Raisz, *Time Charts of Historical Geography*, II, *Middle Ages, Imago Mundi*; II, 1737, p. 11; P. E. Schramm, *Sphaira, Globus Reichsapfel*, Stuttgart, 1958, p. 49—59.
 33. K. Miller, *op. cit.*, III, p. 110—115.
 34. Legenda înscrisă invenția busolei în epoca Ceu. Instrumentul este menționat de Guyot de Salins (c. 1190) și de Jacques de Vitry (c. 1204), a se vedea L. de Saussure, *L'origine de la rose des vents et l'invention de la boussole*. *Archives des Sciences physiques et naturelles*, 1923, p. 13 și urm.
 35. A.N. Nordenskiöld, *Periplus, An Essay on the early History of Charts and Sailing Directions*, Stockholm, 1807; R. Uhden, *Die antiken Grundlagen der mittelalterlichen Seekarten, Imago Mundi*, I, 1935, p. 1 și urm.
 36. R. Salomon, *Opicinus de Canistris, Weltvild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrh.*, *Studies of the Warburg Institute*, I, Londra, 1936 și, de același autor, *A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953, p. 45—57.
 37. Honorius d'Autun, *De imagine mundi libri tres*, cap. XXVIII, *De Italia*, Migne, P. L., 172, col 129.
 38. Gervais de Tilbury, *Otia Imperialia*, Dec. III, c. 9.
 39. A se vedea L. Muratori, *Rerum italicarum scriptores* XI, Milano, 1727, col. 539 și 588.
 40. J. A. C. Buchon, *Notice d'un atlas en langue catalane, m.s. de l'an 1375, conservé parmi les manuscrits de la B. R. sous le no 6816; Notices et extraits desms. de La Bibliothèque du Roi ...*, XIV, 1841, p. 8. A se vedea pentru Roma, A. Graf, *Roma nella memoria e nella immaginazione del Medio Evo*, Torino, 1882, p. 10; P. Lavedan (*Représentation des villes dans l'art du moyen âge*, Paris, 1954, fig. 4) reproduce un plan al Romei în formă de leu, fără indicație asupra manuscrisului, care pare să fie din secolul al XIV-lea.
 41. Întimplarea este relatată de Strabo, Plutarh și Vitruviu. A se vedea pentru cele trei versiuni, *L'architecture de Vitruve* de Ch. L. Maufra, I, Paris, 1846, p. 135 și 205.
 42. Jurgis Baltrusaitis, *Le paysage fantastique au moyen âge, L'Œil* octombrie, 1955, p. 18 și urm.
 43. B. N., fr. 857, secolul al XIV-lea; E. Buron, *Ymago Mundi de Pierre D'Ailly*, Paris, 1930, pl. XXXII.
 44. K. Miller, *op. cit.*, III, fig. 44, 45 și L. Bagrow, *op. cit.*, fig. p. 29.
 45. A. de Laborde, *op. cit.*, p. CXVII.
 46. L. Bagrow, *op. cit.*, fig. p. 61.
 47. Mapamondul de la Hereford a fost publicat de E. F. Jamard (*Monuments de la géographie*, Paris, 1854), W. L. Bevan și H. W. Phillott (*Medieval Geography: an Essay in Illustration of the Hereford Mappa Mundi*, Londra, 1873), K. Miller (*op. cit.*, IV) și G. R. Crone (*The World Map by Richard of Haldingham in Hereford Cathedral*, Londra, 1954). A se vedea și A. L. Moir și M. Letts, *The World Map in Hereford Cathedral*, Hereford, 1955.
 48. Aceeași dispunere se găsește și în harta *Psaltirei* de la British Museum (Add. 28681, c. 1225) și în mapamondul lui Ebstorf, asociate cu Gervais de Tilbury (c. 1230—1250?). A se vedea W. Rosien, *Ebstorfer Weltkarte*, Hanovra, 1952, pl. 4 și 11.
 49. G. H. T. Kimble, *Geography in the Middle Ages*, Londra, 1938, pl. VIII și L. Bagrow, *op. cit.*, fig. 57.
 50. F. Carmody, *Li Livres dou Tresor*, Berkeley, 1948, cu indicația izvoarelor pentru fiecare pasaj.

51. Daude de Pradas, *Dels Anzels Cassadors* în F. Raynouard, *Choix de poésie des Troubadours*, V, Paris, 1820, p. 126 și urm. Poemul numără 3600 versuri. Carmody citează de asemenea *Il Libro del Gandolfo Persiano delle medesime de Falconi* (a se vedea G. Ferraro, *Scelta di curiosità letteraria inedite o rare dal siglo XIII al XVII*, CLIV, Bologna, 1877), derivind fără îndoială din aceeași sursă.
52. Referitor la dificultatea de a identifica sursa unor pasaje despre elini și despre cai, a se vedea F. Carmody, *op. cit.*, p. XXVII.
53. Se cunosc vreo patruzei de manuscrise din *Livre de la chasse*. Cel mai frumos exemplar al lucrării lui Gaston Phébus (B.N., fr. 616, c. 1405—1410) este ilustrat cu 87 picturi. A se vedea *La chasse de Gaston Phébus*, Paris, 1897 și C. Caudec, *Livre de la chasse, par Gaston Phébus. Réproduction ... du ms. fr. 616 de la B.N.*, Paris, 1909; ms. fr. 1291, de la B.N. (c. 1450), ține de arta lui René d'Anjou.
54. B.N., fr. 12400; J. Pichon, *Du Traité de Fauconnerie*, *Bulletin du Bibliophile*, 1854, p. 885—900. Ilustrația cod. Vaticanus 1071, care se află în capul seriei, a fost executată, fără îndoială, sub Manfred către 1260. A se vedea C.A. Wood și F.M. Fyfe, *The Art of Falconry being the Arte Venandi cum Avibus of Frederic II of Hohenstaufen*, Boston, 1955.
55. Lista principalelor manuscrise este dată de R. Reinsch, *Le Bestiaire, das Tierbuch des romanischen Dichters Guillaume le Clerc*, Leipzig, 1890; ms. fr. 14469 de la B.N. este remarcabil prin ilustrația sa influențată de stilul din Apocalipsele anglo-normande, a se vedea Ch. Cahier și A. Martin, *Mélanges d'archéologie*, II, Paris, 1851, pl. XXV—XXXI, și Ch. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, II, Paris, 1874, pl. IX—XI.
56. B.N. fr. 12469 și 15213, *Brit. Mus.*, Harley, 273, Oxford, Douce, 308, a se vedea și J. Holmberg, *Eine mittelniederfränkische Übertragung des Bestiaire d'Amour*, Upsala, 1925.
57. O listă de 44 manuscrise din *De natura rerum* este dată de Ch. Ferckel, *Die Genäkölogie des Thomas von Brabant*, München, 1912, p. 11 și urm. Pot fi adăugate exemplarele de la Chester-Beatty și de la *Brit. Mus.*, Royal, 12 E. XVII și 12 F.VI. A se vedea și L. Delisle, în *Histoire Littéraire de la France*, XXX, p. 365 și urm.
58. B.N., fr. 15106; A. Hilka, *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber monstruosis hominibus orientis, aus Thomas von Cantimpré, De natura rerum*, *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, III, 7, 1933.
59. Berlin, Ham, 142; Ch. Ferckel, *op. cit.*, pl. VII.
60. Londra; E. G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty, A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts II*, Oxford, 1930, p. 244—254, pl. CLXXIX—CXCVI.
61. Praga, XIV, A 15; A. Podlaha, *Knihovna kapitulu vpraze*, Praga, 1903, fig. 236—237; Ch. Ferckel, *op. cit.*, p. IX, XI—XIII, XV.
62. R. Wittkower, *Marvels of the East, Journal of the Warburg Institute*, 1942, p. 178 și urm., pl. 44.
63. H. Schulz, *Das Buch der Natur von Conrad von Megenberg*, Greiswald, 1897; H. Ibach, *Leben und Schriften des Konrad von Megenberg*, Würzburg, 1938.
64. H. Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek*, Leipzig, 1927, p. 42 și 48.
65. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Fründrucke*, III, *Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg*, Leipzig, 1921, fig. 453—465.
66. W. L. Schreiber, *Manual*, V, nr. 4247.
67. E. de Solms-Laubach (*Der Hausbuch-Meister, Städel Jahrbuch*, 1935—1936, p. 70 și urm.) îl identifică pe Reuwich cu maestrul lui *Hausbuch*, fapt pe care Panofsky îl contestă deși admite originea olandeză a acestuia din urmă.
68. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Fründrucke*, XV, *Die Drucker in Mainz*, Leipzig, 1932, fig. 551—951. Tratatul a avut mai multe reeditări, printre care acelea de la Strasbourg datind din 1477, 1499 și 1503.
69. Pliniu, *Historia naturalis*, IX-55, VIII-49, IX-72 și 76.

70. Un Bestiar romanic tardiv de la Cambridge conține de asemenea o pagină întreagă cu monștri marini analogi; M.R. James, *The Bestiary being a Reproduction in full of the Manuscript 11.4. 26 in the University Library, Cambridge*, The Roxburghe Club, 1928, fo. 54 a.

CAPITOLUL

8

1. H. Grundmann, *Neue Forschungen über Joachim von Fiore*, Marburg, 1950.
2. A se vedea F. Saxl (*A Spiritual Encyclopedia of the later Middle Ages*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, p. 84 și urm.) care dă următoarele date pentru venirea lui Anticrist: 1250, 1258, 1260, 1290, 1300, 1316, 1325, 1335, 1340, 1365, 1367, 1403, 1415, și o bibliografie privitoare la aceasta. A se vedea și D. Hyde, *Medieval Account of Antichrist*, *Medieval Studies in Memory of Gertrude S. Loomis*, New York, 1927; L. U. Lucken, *Antichrist and the Prophets of Antichrist in the Chester Cycle*, Washington, 1940; A. Chastel, *L'Antéchrist à la Renaissance*, *Atti Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1952, p. 177 și urm. și *Art et Hummanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, p. 344.
3. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Paris, 1955 (p. 183) și București, 1975.
4. R. Freyhan, *Joachism and the English Apocalypse*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1955, p. 210 și urm.
5. Königsberg, 891 și 891 b; Stuttgart, H b III, 11; a se vedea T. Hermann, *Der Bielderschmuck der Deutsh-Ordensapokalypsen Heinrich von Hesler*, Königsberg, 1934.
6. O importantă listă de manuscrise este dată de M.R. James, *The Trinity College Apocalypse*, The Roxburghe Club, 1909.
7. Londra, Brit. Mus., Add. 17333 și Royal, 19 B. XV, Lambeth Palace, 209 și mai ales 75 de un arhaism violent, asemănător aceluia de la Cambridge, Corpus Christi College, 394; Toulouse, 815. E. G. Millar, *Les principaux manuscrits à peinture de Lambeth Palace de Londres*, *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1924, pl. XIV—XXXIV; A. Auriol, *L'Apocalypse du couvent des Augustins à la Bibliothèque de Toulouse*, *Les Trésors des Bibliothèques de France*, II, 1929, p. 133—151.
8. J. G. Noppen, *The Westminster Apocalypse and its Sources*, *The Burlington Magazine*, 1932, p. 145 și urm.
9. J. Demotte, *La Tapisserie gothique*, Paris, 1924, pl. 2—14; R. A. Weigert, *La tenture de l'Apocalypse d'Augers*, *essai de mise au point*, *Bulletin monumental*, 1937, p. 307—326; A. Lejard, *Les tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers*, Paris, 1942.
10. H. O. Coxe, *The Apocalypse of St. John the Divine, represented in facsimile from a Ms. (Auct. D. 4.17) in the Bodleian Library*, The Roxburghe Club, 1876.
11. W. L. Schreiber, *Manual*, IV, p. 160 și urm.
12. A. Firmin-Didot, *Les Apocalypses figurées manuscrites et xylographiques*, Paris, 1870; A. Pilinski, *Apocalypse, première ed. d'après Heineken et cinquième d'après Sotheby*, Paris, 1882; P. Kristeller, *Die Apocalypse*, *Atteste Blockbuchausgabe*, Berlin, 1916; a se vedea și W. Neuss, articolul *Apocalypse*, în *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, 1937, p. 766 și urm.
13. Manuscrisul a fost achiziționat în 1931 de Wellcome Museum din Londra, G. Bing, *Apocalypse Block-Books and their Manuscript Models*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1942, p. 142 și urm.
14. M. Montoy, *Les miniatures de l'Apocalypse flamande de Paris* (B. N., *Fonds néerlandais*, 3) *Scriptorium*, I, 1946—1947, p. 289—309, pl. 27—42.
15. E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, I, Londra, 1945, p. 52 și de același, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 110—112.
16. W. Worringer, *Die Kölner Bibel*, München, 1923, p. 24—27.

17. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XX, die Strassburger Drucker, Leipzig, 1937, fig. 104—112.
18. Pentru raporturile Bibliei din Colonia cu seria anglo-normandă, a se vedea W. Neuss, *Die ikonographischen Wurzeln von Dürers Apocalypse*, în *Mélanges G. Schreiber, Volkstum und Kunstpolitik*, Colonia, 1932, p. 185 și urm.
19. E. Panofsky, *Dürer*, I, p. 53 și urm.; H. F. Schmidt, *Dürers Apocalypse und die Strassburger Bibel von 1485*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1939, p. 261 și urm.
20. A. Schramm, *Luther und die Bibel*, Leipzig, 1923, fig. 3—26. A se vedea și J. Strachan, *Early Bibel Illustrations*, Cambridge, 1957, p. 42 și urm.
21. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, p. 449 și urm.
22. Troyes, (Saint-Martin-des-Vignes), Grandville, Chavanges (Aube), La Ferté-Milon (Aisne).
23. L. H. Heidenreich, *Der Apocalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1939; J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou, interpretation byzantine de gravures occidentales*, Paris, 1943.
24. Privitor la continuitatea anumitor teme, a se vedea F. von Juraschek, *Der Todsündendrache in Dürers Apocalypse*, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1937, p. 189—194.
25. Cambridge, Corpus Christi College, 20; Toulouse, 815.
26. M. R. James, *Apocrypha anecdota* în *Texts and Studies*, II, nr. 3, Cambridge, 1893; H. Brandes, *Visio S. Pauli; Ein Beitrag zur Visionsliteratur mit einem deutschen und zwei lateinischen Texten*, Halle, 1885; Th. Silverstein, *Visio S. Pauli, Text und Studies*, 1933. O versiune latină prescurtată figurează în Migne, P.L., 54, col. 501.
27. A. Auriol, *Descente de saint Paul dans l'Enfer*, *Les Trésors des Bibliothèques de France*, III, 1930, p. 131—146. Textul în versuri din opt silabe a fost publicat de P. Meyer, *La descente de saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre, Romania*, 1895, p. 357—375.
28. Pentru influența ciclului irlandez asupra iconografiei Infernului după secolul al XIII-lea, a se vedea E. Mâle, (*L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, p. 464 și urm.) care prezintă un rezumat al povestirilor lui Owen și Tungdal.
29. O. Delepierre, *Vision de Tondalus*, Mons, 1838. Pentru manuscrisele franceze fără ilustrații, a se vedea B.N., fr. 763, 12445 și 12555. J.-Ch. Brunet (Manual, 5, p. 882) semnalează un manuscris ilustrat în 1474 pentru Marguerite d'York, a treia soție a lui Carol Temerarul, ce a aparținut marchizului de Ganay. Pentru edițiile germane, a se vedea W. L. Schreiber, Manual, V, nr. 1398, fig. p. 180.
30. J. J. Stürzinger, *Le Pélerinage de l'âme de Guillaume de Deguileville*, The Roxburghe Club, 1895.
31. Denis le Chartreux, *Le Quatuor novissimis*, Delft, 1486 și Paris, 1543; *Des quatre fins de l'homme*, Paris, 1685.
32. B. N., fr. 12465, fo 115—121.
33. Bruxelles, B.R., 11129, fo 90; C. Gaspar și F. Lyna, *Philippe le Bon et ses beaux livres*, Bruxelles, 1944, pl. XV. Atribuirea miniaturii lui Jean Le Tavernier este contestată de L.M.J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le Mécénat de Philippe le Bon*, nr. 87 din Catalogul expoziției, Paris, 1959.
34. A. de Laborde, Cetatea Domnului, Paris, 1909.
35. B.N. fr. 22913, nr. 124 din Catalogul expoziției din 1955, pl. XVIII; reprodus și în *Histoire de l'Art* de André Michel, III, p. 136 fig. 75.
36. Gheltenham, *Thirlestaine House*, fr. 4417; A. de Laborde, *op. cit.*, pl. 323 și urm., pl. XXVIII.
37. Bruxelles, B.R., 9006, fo 265V; nr. 5 din Catalogul expoziției din 1959, C. Gaspar și F. Lyna, *op. cit.*, pl. 9 și pl. II. Manuscrisul a fost cumpărat de Filip cel Bun de la guvernatorul orașului Lille.
38. Familie nr. 4 de Laborde, din care face parte *Cité de Dieu* de la Torino, executată în 1466 pentru Grand Bâtard de Bourgogne.
39. J. Vendryès, *L'enfer glacé*, *Revue celtique*, 1929, p. 134—142.

40. A. de Laborde, *op. cit.*, pl. CXXV.
41. B.N. fr. 19; Bibl. Sainte-Geneviève, 246; Nantes, 8; Geneva, fr. 79; A. de Laborde, *op. cit.*, pl. LXVIII, XCIX și CXXV.
42. B.N., fr. 9186, fo 298v; *ibid.*, p. 406 și pl. LXI. Culegerea conține extrasul din *Cetatea Domnului* și comentariul de Raoul de Presles.
43. J. Pope-Hennecy, *Fra Angelico*, Londra, 1952, p. 191—196, fig. XXXI și XXXIII.
44. E. Mâle, *op. cit.*, p. 471—474. La Honorius d'Autun (1112—1137), osindele infernului, din care nu cunoaștem reprezentări ciclice, sînt în număr de nouă ca și corurile de îngeri (Migne, P. L., 172, col. 1159—1160). Singură, osinda celor lacomi la mîncare așezați la masă și îndopați de demoni cu șerpi și cu broaște rîioase, scapă, în viziunea lui Lazăr, iconografiei clasice (la Tungdal, mîncăcioșii sînt tăiați în bucăți). E. Castelli ne-a comunicat o serie de miniaturi de Cristoforo da Predis, datate din 1476 (Biblioteca din Torino), în care figurările, diferite în cea mai mare parte, ale supliciilor infernale, comportă aceeași particularitate.
45. B.N., fr. 20107, fo 12—18. Păcatul este reprezentat, pe pagină, în fața osindei. Contrariu celor spuse de E. Mâle, care face o analiză detaliată a izvoarelor povestirii lui Lazăr (*op. cit.*, p. 471), nu este vorba de o relatare latină ci franceză, mai scurtă, însă în perfectă concordanță cu textul imprimat al legendei.
46. E. de Beaurepaire, *Les peintures murales de l'église de Bénouville*, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1897, pl. II și III. Spînzurătoarea din versiunea irlandeză este reprodusă în această compoziție, alături de arborele sfîntului Pavel.
47. E. Mâle, *Cathédrale d'Albi*, Paris, 1950, p. 32—36, pl. 74—83.
48. B. Burroughs, *A Diptych by Hubert van Eyck*, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1933, p. 184—193; L. Meyer, *Le crucifissione di Pieterburgo di Hubert van Eyck*, *Arte*, 1934, p. 141—147; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 237—240.
49. P. Durrieu, *Les van Eyck et le duc de Berry*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, p. 84.
50. *Infernul* de pe panoul din New York este de 25 × 28 cm. aproximativ, acela din Psaltirea de la Winchester ocupă un folio de 22 × 32 cm.
51. O. Benesch, *Über einige Handzeichnungen des XV. Jahrh.*, *Jahrbuch des preuss. Kunstsammlungen*, 1925, fig. 2 și 3.
52. M. J. Friedländer, *Die van Eyck, Petrus Christus*, Berlin, 1924, pl. LX.
53. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 269, A se vedea pentru același grup și P. Fierens, *Le fantastique dans l'art flamand*, Bruxelles, 1947, p. 31 și urm. Fierens-Gevaert, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV-e siècle*, Paris, 1927, pl. XXXI.
54. Ch. de Tolnay, *Zur Herkunft des Stiles dervan Eyck*, *Münchener Jahrbuch der Bildenen Kunst*, 1932, fig. 2; W. Schöne, *Über altniederländische Bilder von allem in Spanien*, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1937, p. 157; G. Ring, *Primitifs français*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1938, p. 153.
55. H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, Leipzig, 1925, fig. 63 și 64.
56. H. Beenken, *Rogier van der Weyden*, München, 1951, fig. 72, 73 și 77.
57. *Dionysii Carthusiani colloquium sive dialogus, de particulari judicio animarum post mortem*, Paris, 1543, Art XXI—XXIV și XXVIII—XXIX.
58. Denis le Chartreux, *De Quatuor novissimis*, Art, XLII și XLIII.
59. Capitolul IV, p. 126.
60. E. Castelli, *Il Demoniaci nell'arte*, Milano, 1952, pl. 91 și 96.
61. A. Goldschmidt, *English Influence on Medieval Art*, în *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, p. 721 și urm.
62. J. Damrich, *Antonius der Einsiedler, eine legendarisch-ikonographische Studie*, *Archiv für christliche Kunst*, 1901, p. 81 și urm; Ch. de Rémondange, *Vie de saint Antoine, par saint Athanase*, *Traduction littérale du texte grec*, Mâcon, 1874, p. 59.
63. *La vie de Monseigneur Saint-Anthoin Abbé et des choses merveilleuses qui lui advinrent es desertz. Ensemble comment son glorieux*

- corps fut trouvé et porté à Constantinople et de là transporté en Vienne, Lyon, 1555.
65. G. Vasari, *Vite ...*, VII, Florența, 1881, p. 140—141; A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, 1553, f. 3.
 66. F. J. Stadler, *Michel Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrh.*, Strasbourg, 1913, p. 202 și pl. 6.
 67. M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, II. München, 1923, pl. 12.
 68. *Livre d'Heures*, Madrid, B.N., vlt. 25-5; O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, Londra, 1948, fig. 22 b și 35.
 69. H. Reiners, *op. cit.*, fig. 212.
 70. Ch. de Rémondange, *op. cit.*, p. 17.
 71. C. von Mandach, *Die Antontustafel von Nikolaus Manuel*, *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1935, p. 1—28, fig. 1, 4.5, 12 și 14.
 72. Frescă de Agnolo Gaddi, la S. Croce de la Florența și manuscris lombard, B.N., lat. 757. Nu am putut consulta teza lui Ch. D. Cuttler, *The Temptations of St. Antony in Art from earliest times to the first quarter of XVIIth Century*, al cărei rezumat este dat în *Marsyas*, 1950—1953, p. 70—80.
 73. R. Graham, *A Picture-Book of the Life of St. Antony the Abbot, executed for the Monastery of Saint Antoine de Viennois*, *Archaeologia*, 1933, p. 1 și urm. Pentru manuscrisul de la Florența, a se vedea E. Castelli, *op. cit.*, pl. 164—170.
 74. W. Schöne, *Die Versuchungen des Heiligen Antonius, ein wenig bekanntes Bild im Escorial*, *Jahrbuch de kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1936, p. 57—64.
 75. Pentru raporturile dintre Ispitiirile budiste și Ispitiirile Sfântului Anton, a se vedea Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, p. 229—235.
 76. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, nr. 2.
 77. O gravură de Cock (P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, pl. p. 88) permite o cuprindere deplină a tuturor detaliilor acestui tablou.
 78. Pentru reprezentările diavolilor gotici și originile lor, a se vedea Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, îndeosebi cap. V. Diavolul romanic a fost studiat de Ch. de Bourbon-Busset, în *Recherches sur l'iconographie du démon à l'époque romane* (1937, nepublicat încă).
 79. E. Castelli, *op. cit.*, fig. 57—63 și 66—68.
 80. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, nr. 18.
 81. E. K. Stahl, *Die Legende von Heil. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrh.*, München, 1920. Pentru forfota monștrilor, a se vedea p. 72—74 și pl. IV, XXVII, XXX, XXXI, XXXVII, XLIV, XLIX, L.
 82. K. Pflister, *Hieronymus Bosch*, Potsdam, 1922, pl. 15; Jurgis Baltrusaitis, *Le paysage fantastique au moyen âge*, *L'Œil*, octombrie, 1955, pl. p. 24—25; E. Castelli, *op. cit.*, pl. 49.
 83. E. Castelli, *op. cit.*, a se vedea cap. IV, *La séduction de l'horrible*.
 84. A. Chastel, *La tentation de Saint Antoine ou le songe du mélancolique*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 218 și urm. și *Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne*, *Phoebus*, 1946, p. 125 și urm; pentru lista Ispitiirilor în legătură cu Bosch, a se vedea E. Larsen, *Les Tentations de saint Antoine de Jérôme Bosch*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1950, p. 3—42.
 85. D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Haga, 1949, fig. 26, 31, 32, 98—107, 119, 122, 126, 128.
 86. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, p. 32.
 87. Pentru interpretările privitoare la Grădina desfătărilor, a se vedea *ibid.*; L. von Baldass, *Hieronymus Bosch*, Viena, 1943, p. 25 și urm., fig. 43—53; J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 32 și urm; W. Fraenger, *Hieronymus Bosch, Das tausendjährige Reich, Grundzüge einer Auslegung*, Coburg, 1947, trad. engl. *The Millenium of Hieronymus Bosch, Outlines of a new Interpretation*, Londra, 1952; C.-A. Werthelm Aymès, *Hieronymus Bosch, eine Einführung in seine Symbolik*, Amsterdam, 1957.
 88. F. Chapouthier, *Deux épées d'apparat découvertes en 1936 au Palais de Mallia, Etudes crétoises*, V. Paris, 1938; Ch. Picard, *Kibistétères antiens et médiévaux*, *Revue archéologique*, 1939, I, p. 262—264;

- W. Deonna, *Le symbolisme de l'acrobate antique*, Collection Latomus, IX, Berchem-Bruxelles, 1953.
89. J. Verrier, *La cathédrale de Bourges*, Paris, 1943, pl. XXI.
 90. J. Lutz și P. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis*, Mulhouse, 1909, pl. 84.
 91. Pentru interpretarea acrobaților la Bosch, a se vedea C. A. Wertheim Aymés, *op. cit.*, p. 31—62, pl. XII—XIV.
 92. A se vedea nota 66 de la cap. VII.
 93. H. Th. Bossert și W. F. Storek, *Das mittelalterliche Hausbuch*, Leipzig, 1912, p. XI, pl. 18.
 94. A. Pigler, *Astrology and Jerome Bosch*, *The Burlington Magazine*, 1950, p. 132—136.
 95. Desen din 1564 (Amsterdam), gravat de Cook în 1565, K. Tolnay, (Ch. de Tolnay), *Die Zeichnungen Peter Breugels*, München, 1925, p. 47 și R. van Bastelaer, *Les estampes de P. Breugel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, pl. 118.
 96. Ch. D. Cuttler, *Witchcraft in a Work by Bosch*, *The Art Quarterly*, 1957, p. 129—139. Am făcut o apropiere între unii din acești pești zburători și subiectele glipticii antice, a se vedea *Evul Mediu fantastic*, p. 61 și urm.
 97. B. N., fr. 9342 fo 182. Pentru textul lui Jean Wauquelin, a se vedea A. Warburg, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt* (1913), *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig, 1932, p. 245 și urm; „el (Alexandru) a văzut pești care mergeau pe sol ca niște patrupede și care mîncau fructe din arborii pe care îi găseau în fundul mării, balene de o mărime incredibilă care se apropiau de cușca de sticlă și fugeau apoi, înspăimîntate de lumina lămpilor. A văzut bărbați și femei care mergeau și vinau pești pentru a-i mînca, așa cum se vinează animalele pe pămînt ...”
 98. K. Tolnai (Ch. de Tolnay), *Die Zeichnungen Peter Breugels*, pl. 28, 31, 33, 36 și 45; G. Glück, *Das grosse Breugel-Werk*, Viena, 1951, pl. 16 și 17.
 99. Poreclă dată lui Bosch, potrivit mărturiei lui Marc van Vaerenwijck (1566—1568), a se vedea Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, p. 75.
 100. L. Guicciardini, *Description de tous les Païs Bas*, Anvers, 1567, p. 132. Calificări date și lui Bosch.
 101. L. von Baldas, *op. cit.*, fig. 68.
 102. *Ibid.*, fig. 54, 140—141.
 103. Am consacrat în întregime *Evul mediu fantastic* acestor aporturi.
 104. B.N., Cabinetul de Stampe, Rés. Ed. 1; R. Dusmesnil, *Peintres-graveurs français*, VII, Paris, 1844, p. 2; A. Linzeler, B. N., *Inventaire du fonds français, Gravures du XVI-e siècle*, I, Paris, 1932, p. 361.
 105. Semnalat de E. Tross, în introducerea la *Songes drôlatiques de Pantagruel*, Paris, 1869.
 106. Planșa are ca titlu *Guillot le songeur*, conf. J. Adlémar, *Catalogue de l'exposition de l'estampe satirique et burlesque en France à la B.N.*, 1950 (policopie), nr. 14.
 107. *Mémoires de Condé pour servir à l'Histoire de France*, II, Paris, 1743, p. 655.
 108. J. Adhémar, *French Sixteenth Century Genre Painting*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1945.
 109. J. Porcher, *L'auteur des Songes drôlatiques de Pantagruel*, *Mélanges offerts à A. Lefranc*, Paris, 1936, p. 229 și 232, și *Les Songes drôlatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVI-e siècle*, Paris, 1959.
 110. Pentru obiectele animate flamande, a se vedea Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, p. 221—225. Înscrisura într-un inventar, după decesul din 1577*, a „douăsprezece pieșe de pînă pictată în maniera din Flandra în care sînt pictate mai multe ciudățenii în diferite moduri”, atribuite în mod hotărît școlii flamande mai multe din aceste capricii, a se vedea J. Porcher, *Les songes drôlatiques*, p. X.

* Este vorba de decesul unui personaj anonim, a cărui dată precizează epoca inventarului, (N. Tr.)

111. B.N., Cabinetul de Stampe, Rés. Tf, I; *Les songes drôlatiques de Pantagruel, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maître Rabelais et dernière oeuvre d'iceluy, pour la récreation des bons esprits, la Jean Pretoir, Augsburg, 1598.* Culegerea a fost imprimată pentru Dominique Custos, un flamand stabilit la Augsburg, în 1590; a se vedea R. van Bastelaer și G. Hulin de Loo, *Peter Breugel, I, Bruxelles, 1907*, p. 122, nota 1.

CAPITOLUL

9

1. „Straussen Augen soll er haben und einen Kranichhals, zwei Schweins-
orhen und ein Löwenherz, die Hände sollen wie Adler und Greifen-
klauen gestaltet sein, die Füße wie Bärenlatzen.“
2. W. Stammler, *Allegorische Studien, Deutsche Vierteljahrsschrift
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1939, p. 8 și urm.
3. Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen
âge*, Paris, 1911, p. 243.
4. E. Wittkower, *Marvels of the East, Journal of the Warburg Insti-
tute*, 1942, p. 193 și p. 49. Cel mai vechi manuscris cunoscut din
Gesta Romanorum se găsește la Innsbruck și datează din 1342.
Pentru principalele serii ale culegerii, engleze și continentale,
a se vedea M. Krepinski, *Quelques remarques relatives à l'histoire
des Gesta Romanorum. Le moyen âge*, XV, 1911, p. 307 și urm.
Istoria oamenilor-cocori figurează la capitolul 175, cf. J.G. Th.
Grässe, *Gesta Romanorum*, Leipzig, 1847, p. 133.
5. D.-F. Strauss, *Ulrich von Hutten*, Berlin, 1914, p. 65—66.
6. B.N., Cabinetul de Stampe, Coll. Hennin, VIII, nr. 730, c. 1580;
J. Grand-Carteret, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris,
1888, p. 9, fig. 4, reproduce o replică din 1605, publicată la Jean
le Clerc, la Paris.
7. Gotha, B. 1021; W. Stammler, *op.cit.*, fig. 3.
8. *Ibid.* p. 12, fig. 6.
9. „Trebuie să merg pe picioare de cal ca să-mi pot menține în mod
ferm onoarea.“ M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt
in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, XXVII, München, 1927,
pl. 40.
10. J. Berger de Xivray, *Traditions tératologiques*, Paris, 1836, p. 411.
11. Viena, cod. 370; G. Schmidt, *Der Codex 370 der Wiener Nationalbi-
bliothek, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1956, p. 25 și urm.,
fig. 22.
12. Wolfenbüttel, cod. Helmst. 35, a doua jumătate a secolului al
XIV-lea; München Clm. 8201, 1414; Roma, Biblioteca Casana-
tense și Londra, Wellecome Museum, 1425—1450. A se vedea
F. Saxl, *Aller Tugenden und Laster Abbildung, Festschrift für Julius
Schlosser*, Viena, 1927, p. 104 și *A Spiritual Encyclopedia, Journal
of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, p. 126 și urm.
pl. 31; W. Stammler, *op. cit.*, p. 16; F. Zoepfl, *Benediktusmedaille,
in Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, II, 1948, p. 268.
13. E. Major, *Holz und Metalschnitte aus Sammlungen in Aarau, Basel,
Zürich, Strasbourg*, 1918 (Heltz 50), pl. 5; W. L. Schreiber, *Manual
nr. 1876*.
14. Viena, cod 5393, *Tractatus de arte memorativa*; L. Volkmann, *Ars
memorativa, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*,
N. F. III 1929, fig. 113—123. Pentru tradiția literară, a se vedea
H. Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Leipzig,
1936.
15. W. L. Schreiber, *Manual*, IV, p. 134—145, VII pl. XXXVI—
XXXVIII; A. Pilinski, *Ars memorandi reproduit en fac-simile
sur l'exemplaire de la B.N.*, Paris, 1883; L. Volkmann, *op. cit.*,
p. 119 și urm; J. Avalon, *Lamnéotechnie, art de mémoire, Aesculape*,
1954, p. 121 și urm.
16. N. Simon, *Ludus artificialis oblivionis*, Leipzig, 1510; L. Volkmann,
op. cit., fig. 170.
17. J. Cochlaeus, *Septiceps Lutherus*, Leipzig, 1529; M. Geisberg,
Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.,
Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.,
caietul 3, München 1930, pl. 139; lucrarea a fost reeditată la
Paris în 1564.

18. „Priviți acest animal cu șapte capete, asemănător, ca imagine și comportare, animalului pe care sfântul Ioan l-a văzut pe malul mării.”
19. G. Stuhlfauth, *Drei Zeitgeschichte Flugblätter des Hans Sachs mit Holzschnitten des Georg Pencz*, *Zeitschrift für Bücherfreunde*, 1918—1919, calet 10, p. 237 și urm., fig. 1.
20. H. Grisar, *Luthers Kampfbilder*, III, Freiburg im Breisgau, 1923, cap. I. O traducere franceză după Mélancton și Luther a apărut la Geneva în 1557, sub titlul *Des deux monstres prodigieux*.
21. R. Rolevinek, *Fasciculus Temporum*, Colonia, 1474 și Basel, 1481. Cităm textul după traducerea franceză, *Des fleurs et manières des temps passés*, Geneva, 1495. Ilustrația nu apare decât în edițiile elvețiene. A se vedea A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XXI, *Die Drucker in Basel*, Leipzig, 1938, fig. 291.
22. P. Heitz, *Primitive Holzschnitte, Einzelbilder des XV. Jahrh.*, Strasbourg, 1913, pl. 55; W. L. Schreiber, *Manual*, nr. 1944.
23. H. Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg, 1493, fo XI, CLXXXII, CXCVIII, CCXVII. A se vedea A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XVII, *Die Drucker in Nürnberg*, Leipzig, 1936, fig. 521, 537 și 550.
24. W. L. Schreiber, *Formschnitte und Einblattdrucke*, Heitz, 36, Strasbourg, 1913, pl. 18 și 19, și *Manual*, nr. 1927, g,m,p,t; A Warburg, *Heidnisch-Antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, Gesammelte Schiften*, II, Leipzig, 1932, p. 524 și urm.
25. „Tot așa precum scroafa pe care Enea a găsit-o cu purceii ei pe nisipul Tibrului ...”
26. A. Warburg, *op. cit.*, p. 525.
27. Gravura este de Vogtherr. M. Geisberg, *Das deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, XXXVII, München, 1929, pl. 39.
28. L. Lenormant, *La divination et la science des présages chez les Chaldéens*, Paris, 1875, cap. VII, *Présages des naissances monstrueuses*, p. 108; L. Donnefeld, *Babylonisch-assyrische Geburts-omina*, Leipzig, 1914, p. 89 și 105; C. O. Thulin, *Die etruskische Disciplin*, III, *Die Ritualbücher Göteborgs, Högskolas Arsskrift*, 1909, p. 115.
29. T. Livi ... *Julii Obsequentis prodigiorum Liber*, éd. par O. Rossbach, Teubner, Leipzig, 1910, p. 151—181.
30. Ch. V. Langlois, *op. cit.*, p. 293.
31. B.N., lat 1403, fo 5v; Arsenal 570, fo 3.
32. M. Haberditzl, *Die Einblattdrucke des XV. Jshrh. in der Kupferstich Sammlung zu Wien*, I, *Die Holzschnitte*, Viena, 1920, p. 175, CXV; W. L. Schreiber, *Manual*, nr. 1927.
33. E. Major, *Dürer Kupferstich „Die Wunderbare Sau von Landser im Elsass“*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1913, p. 327 și urm.
34. H. Tietze și E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albert Dürers*, II, Basel, 1937, nr. 522.
35. Gravura este reprodusă în E. Holländer, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt*, Stuttgart, 1921, fig. 17.
36. G. Bing, *Nugae circa veritatem*, *Journal of the Warburg Institute*, 1937—1938, p. 311, pl. 47.
37. A se vedea *Rosartum philosopharum*, Frankfurt, 1555, p. 55, 64, 77, 85.
38. Innsbruck, cod. 315; J. Grünpeck, *Prodigiorum ostentorum et monstrorum, quae in saeculum Maximillaneum ineiderunt ... interpretatio*; H. J. Hermann, *Die illuminierten Handschriften in Tirol, in Beschreibendes Verzeichnis*, I, Leipzig, 1905, p. 193 și urm. Un manuscris de aceeași natură, datat din 1503 (Jacobus Mennel, *De signis, portentis et prodigijs*), înțocmit tot pentru Maximilian I, este semnalat în Biblioteca din Viena, cod. 4417.
39. A se vedea A. Czerny, *Der Humanist und Historiograph Kaiser Maximillans I*, Joseph Grünpeck, *Archiv für österreichische Geschichte*, 71, Viena, 1888, p. 333—341.
40. A. Warburg, *op. cit.*, p. 552, nota 2.
41. J. Obsequens, *Prodigiorum Liber*, Basel, 1552.
42. J. Obsequens, *Des prodiges, plus trois livres de Polydore Vergile sur la même matière*, Lyon, 1555.
43. S. Munster, *Beschreibung der Länder*, Basel, 1544; *Cosmographiae universalis*, Basel, 1552 și *Cosmographie universelle*, Basel, 1556.

Lucrarea a fost reeditată de douăzeci și patru de ori în mai puțin de un secol.

44. C. Gessner. *Historiae animalium*, Zürich, 1551—1558 și *Icones animalium*, Zürich, 1553—1560.
45. J. Rüff, *De conceptu et generatione hominis*, Zürich, 1554 și Frankfurt, 1580.
46. Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Roma, 1555.
47. J. Grünpeck, *Speculum naturalis ...*, Nürnberg, 1508.
48. G. Rondelet, *Libri de piscibus marinis*, Lyon, 1554, p. 461 și 492. La Lycosthènes, un călugăr al mării cu cap de maur este reprodus după referința lui Gaspar-Peucer (1549).
49. P. Boistuaui, *Histoires prodigieuses qui ayent esté observées depuis la Nativité de Jésus Christ jusqu'à notre siècle*, Paris, 1560, 1561, 1564, 1566 etc. Pentru publicările franceze de lucrări asupra miracolelor, a se vedea R. Schenda, *Französische Prodigienschriften aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXIX, 3—4, 1959, p. 150—167. Articolul ne-a fost comunicat de J.P. Seguin.
50. H. Cardanus, *De rerum varietate Libri XVII*, Basel, 1557. Cartea XIV a medicului, matematician, astrolog și filosof italian, apărută în același an ca Lycosthènes, conține o expunere sumară, fără ilustrații, asupra prodigiilor profetice. Printre alte tratate analoge din această perioadă, notăm: J. Fincelius, *Wunderzeichen, Warhafftige Beschreibung und Geschichte*, 1517—1556 și M. Fritsche, *Catalogus prodigiorum, miraculorum atque ostentorum ... ac magnarum in Mundo vicissitudinum significationem*, Nürnberg, 1563; G. Gemma, *De natura divinis characterismis*, Anvers, 1575.
51. Într-o scrisoare către Camemarius, Melanchton întreabă dacă cometa nu aparține categoriei de forme în chip de sabie, așa cum este arătat de Pliniu, a se vedea A. Warburg, *op. cit.*, p. 533.
52. *Œuvres d'Ambroise Paré*, G. Buon, Paris, 1575, 1579, 1582, 1585 ...
53. A. Thevet, *La cosmographie du Levant*, Jean de Tournes, Lyon, 1554, ediție revăzută și augmentată în 1556.
54. J. G. Schenk, *Monstrorum historia*, Frankfurt, 1609.
55. F. Liceti, *De monstrorum causis*, Padova, 1634 și Amsterdam, 1665.
56. U. Aldrovandi-Ambrosini, *Monstrorum Historia*, Bologna, 1642, a se vedea de același autor și *Historia serpentium et dracorum*, Bologna, 1640.
57. G. Schott, *Physica curiosa sive mirabilia naturae et artis*, Würzburg, 1662.
58. J. Th. de Bry, *Emblemata saecularia*, Oppenheim, 1611. Prima ediție nu este completă, așa cum sînt următoarele, datate în 1623 și în 1627.
59. C.-F. Menestrier, *L'art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable et de la nature*, Paris, 1684, a se vedea p. 56, 57, 129, 200, 214, 216, 248, 264.
60. C.-F. Menestrier, *La philosophie des images énigmatiques*, Lyon, 1694, p. 297. Exemplarul de la B.N. din *Mirabilis Liber qui prophetias revelationesque, nec non res mirandas praeteritas, presentes, et futuras aperte demonstrat*, Paris, 1554, nu este ilustrat.



Nota traducătorului:

CUVINTELE CARE ÎN MOD CURENT AU O CIRCULAȚIE REDUSĂ
PRECUM ȘI TERMENII TEHNICI DIN PREZENTA TRADUCERE
FIGUREAZĂ ÎN DICȚIONARELE SAU ÎN LUCRĂRILE ROMÂNEȘTI DE SPECIALITATE

Tabla de materii

<i>CUVÎNT ÎNAINTE</i>	15
<i>PREFAȚĂ</i>	17
<i>CAPITOLUL 1</i> Sfârșitul stilului monumental și renașterea carolin- giană în lumea gotică	19
<i>CAPITOLUL 2</i> Rezistență romanică în arta gotică	61
<i>CAPITOLUL 3</i> Periferia romanică: anacronisme și stabilitate ...	83
<i>CAPITOLUL 4</i> Periferia romanică: anacronisme și evoluție	111
<i>CAPITOLUL 5</i> Reînvierea plasticii romanice	149
<i>CAPITOLUL 6</i> Reînvierea fantasticului în decorul cărții	185
<i>CAPITOLUL 7</i> Lumea transfigurată	223
<i>CAPITOLUL 8</i> Ciclurile vizionare	251
<i>CAPITOLUL 9</i> Alegorii și semne prevestitoare fantastice	289
<i>CONCLUZIE</i>	317
<i>NOTE</i>	325





Redactor: ILEANA ȘOLDEA
Tehnoredactor: GEORGETA PUSZTAI
Bun de tipar: 20.XI.1978
Apărut 1978; coli de tipar 22,75; Tirajul: 5000 ex.

Întreprinderea poligrafică Sibiu, Șos. Alba Iulia, Nr. 40
Republica Socialistă România



LEI 50

Editura Meridiane